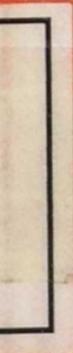
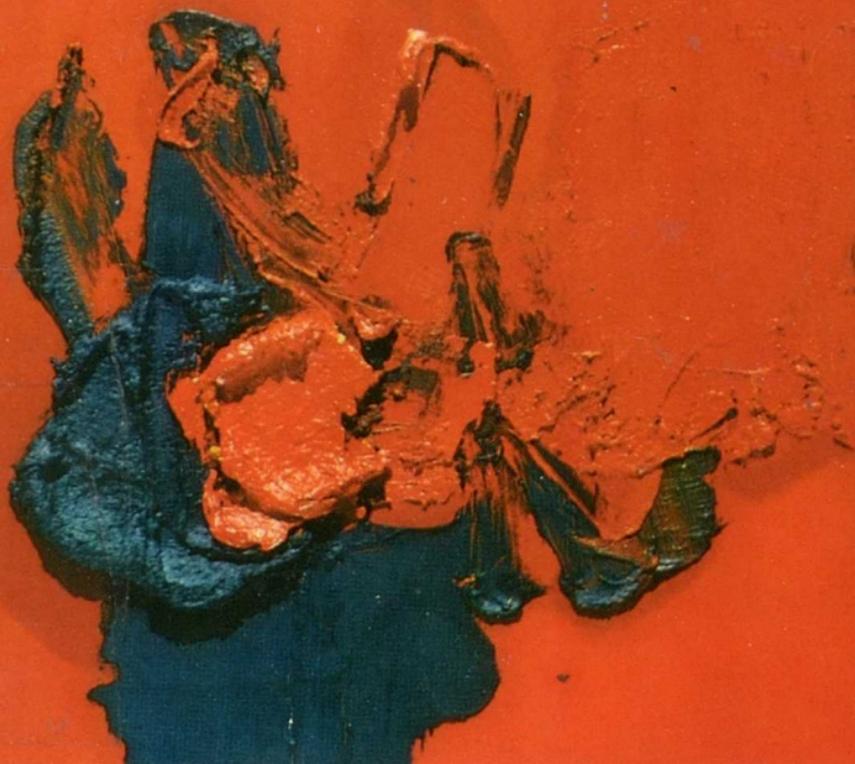




CARLOS AREAN

# Feito

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS





14152

Luis Feito es el más importante pintor español no imitativo de la Escuela de París. Galardonado con varios de los premios internacionales más codiciados del mundo, se caracteriza por la distinción, la viveza cromática y la coherencia de su obra. Nacido en Madrid y alumno destacado en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, fue uno de los fundadores del grupo El Paso, que renovó a partir de 1957 el panorama plástico, madrileño. En esta última fecha se estableció en París, en donde firmó un contrato con la Galería Arnaud en la que ha expuesto habitualmente, y siempre con notorio éxito, a lo largo de los últimos diecisiete años. Viajero infatigable, ha recorrido los más importantes países del mundo con motivo de sus frecuentes

14.152



Fento

CARLOS AREAN  
*De la Asociación Internacional  
de Críticos de Arte.  
Premio Nacional de Literatura.*

*Director del Museo  
Español de Arte  
Contemporáneo.*



DIRECCIÓN GENERAL DEL PATRIMONIO  
ARTÍSTICO Y CULTURAL

Fento

R-40-263



© SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE  
EDUCACION Y CIENCIA. 1975

Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y  
Ciencia.

Imprime: RUAN, S. A. P.º de la Industria, s/n. Alcobendas (Madrid).

I. S. B. N. 84.369-0442-7

Depósito legal: M. 35.127 - 1975.

Impreso en España.

## EL PINTOR

Luis Feito nació en Madrid el día 31 de octubre de 1929. Ese dato tan simple de la fecha del nacimiento se convierte en especialmente revelador cuando lo que se pretende es, tal como acaece en este caso concreto, valorar la labor de un ser humano que está abriendo con su obra un camino que será posiblemente seguido o repudiado, pero que no dejará indiferentes a quienes se hallan enrolados en actividades paralelas. El solo hecho de haber nacido en 1929 nos indica que Luis Feito pertenece a la generación plástica que se dio a conocer en 1948, pero no precisamente a su primera promoción cronológica, sino a la tercera, a la que hacia 1953 aportó modificaciones importantes a las innovaciones de la segunda. El hecho es significativo en un doble sentido, porque todo artista es, en cierta medida, hijo de sus precursores inmediatos, aunque no siempre porque reelabore sus aportaciones, sino también, muy a menudo, porque

las tiene muy presentes para negarlas. Es tan representativo, por tanto, de una manera personal de ser y de valorar, lo que se acepta como lo que se rechaza, pero mucho más todavía lo es todo cuanto se realiza asumiendo la circunstancia de que se vive en un ambiente que se halla condicionado por una tradición inmediatamente anterior, a la que cabe utilizar como punto de partida para una investigación nueva que la desborde. El conflicto inicial y el abandono de los caminos trillados garantizan así la viabilidad de un futuro en el que las nuevas aportaciones se integren sobre un fondo permanente de sabiduría de oficio y de conocimiento de cuáles son los nuevos problemas que deparan la hora y el ámbito cultural en los que se halla inmerso el artista.

Cuando Feito ingresó, en 1948, en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, en la que obtuvo su título de profesor de dibujo, se estaba celebrando en Barcelona el Primer Salón de Octubre, acababa de fundar Angel Marsá sus Ciclos Experimentales de Arte Nuevo y se preparaba Juan José Tharrats para que en Dau-al-Set se agrupasen, conjuntamente con él, los pintores Cuixart, Ponç y Tapies. Aquella significativa renovación que consolidó la iniciada tres años antes en Madrid, no era todavía de carácter abstracto, sino predominantemente sobrerrealista. La prueba más clara de la verdad de dicha afirmación la constituye el hecho de que en el Salón de Octubre de 1948 no participaron más pintores abstractos que el precursor Juan Sandalinas, quien expuso entonces por última vez, y el joven Jordi, que abandonó poco más tarde su abstracción de colores ardientes y fuertes trazos negros incurvados ciñendo a sus formas, para pasar a cultivar en París una pintura «miserabilista», fuertemente teñida de preocupaciones sociales, y consagrarse luego de lleno, tras su regreso a Barcelona, a un neofigurativismo de amplias manchas suelti-

simas, ricamente coloridas, hasta 1973, y nuevamente téticas durante el último bienio. Los miembros de Dau-al-Set eran en aquel entonces magicistas o sobrerrealistas agresivos, y uno de ellos —Juan Ponç— lo sigue siendo todavía. Los tres restantes no comenzaron a cultivar la pintura abstracta hasta después de 1953, fecha en la cual se hallaban enro- lados en la misma aventura algunos miembros de la promoción siguiente, entre los que figuraban, en Barcelona, Augusto Puig, en quien había claros precedentes de una fluctuación ricamente colorida y no imitativa de sus formas desde 1947, y en Madrid, Luis Feito, objeto de este estudio.

Baste lo dicho para indicar que a pesar de algunos precedentes muy ilustres, tales como los escultóricos de Marinello y Eudaldo Serra —hacia 1930—, o los pictóricos de algunos escasos lienzos de Torres García, el arte abstracto no había penetrado todavía en el territorio nacional español cuando se inició la renovación de 1948. Es muy digno de ser meditado y valorado el hecho de que a pesar de ello hayan abundado los nombres españoles entre los precursores abstractos de la Escuela de París. Baste con citar a Julio González, entre los escultores, o a su hermano Joan, muerto en 1908 y anterior, por tanto, a Kandinsky, entre los pintores, quienes lo mismo que el muy poco habitual Picasso no imitativo o que el no tan inhabitual Miró abstracto-dadaísta, realizaron su obra auroral fuera de España y no dentro de nuestras fronteras. Debido a ello el retraso que en la recepción del arte abstracto tuvo España fue larguísimo. No lo fue tanto el de la recepción del sobrerrealismo, ya que pintores españoles como Miró y Dalí, aunque trabajasen habitualmente fuera de España, habían logrado crear un clima dentro del territorio nacional. A pesar de ello, la primera recepción coordinada de un sobrerrealismo magicista en España, nos llegó con la fundación de Dau-al-Set,

veinticuatro años después de la fecha en que, en 1924, fue fundada la agrupación sobrerrealista. Ya hemos dicho antes que tres de los cuatro pintores de Dau-al-Set se convirtieron pronto en el núcleo inicial del nuevo no imitativismo barcelonés. Los miembros de la tercera promoción de su misma generación no necesitaron ya un aprendizaje sobrerrealista antes de entrar de lleno en el no imitativismo pictórico. Eso acaeció en la propia Barcelona con Román Vallés, quien, aunque por su enfoque hubiera podido pertenecer a la segunda promoción, es la figura central de la tercera. Sucedió también con Sempere, primero en París y luego en Valencia, y con Luis Feito en Madrid. De ahí que la fecha del nacimiento nos pareciese, en este caso, no diré condicionante, pero sí muy importante en relación con la orientación futura de cualquiera de los artistas de la generación de 1948, mucho más monolítica, a partir de 1953, que la generación siguiente, la de 1963, caracterizada por una lucha de tendencias en la que apenas es posible, de momento, llegar a saber cuál será la predominante.

A esta coordenada cronológica hay que añadir la geográfica, no menos importante. Luis Feito nació en Madrid y es heredero de la escuela de la capital de España, muchas de cuyas características, trasvasadas a una concepción no imitativa de la forma, se mantienen vivas en él, a pesar de su larga residencia en París.

Podemos ya, tras este encuadre espacio-temporal, entrar de lleno en la vida de Luis Feito, aunque dados los años cruciales en que transcurrieron su infancia y juventud, tampoco al recordar su trayectoria individual en cuanto ser humano nos será posible escapar a los condicionamientos externos. Baste recordar a este respecto que Luis Feito tenía siete años de edad cuando estalló nuestra guerra civil y diez a su terminación. Feito pasó toda la

guerra en Madrid. Lo que recuerda con más intensidad es que él era un niño que tenía hambre y que sus padres no tenían la posibilidad de darle de comer todo lo que deseaban. Este recuerdo perduró durante muchos años y no se limitó a la guerra civil, sino que se fue consolidando, aunque en forma más atenuada, durante la postguerra.

Feito me dijo varias veces que no dejó de pasar hambre hasta 1945 y que en aquellos días, contando ya dieciséis años de edad, lo atosigaba, tanto como el hambre, la incertidumbre sobre su futuro. Era ya entonces muy nítida su conciencia de ese problema, porque a los trece años había tenido que interrumpir sus estudios debido a que su familia carecía de medios económicos para sufragárselos. Su sueño era en aquel entonces dibujar, y lo hacía principalmente a la acuarela («acuarelititas» le llama Feito a sus obras de aquella época), o a la aguada. Lo que más le gustaba era copiar calendarios, pero ni por asomo se atrevía a pensar que él podría llegar a ser un pintor importante. Recuerdo que en cierta ocasión me dijo Feito casi textualmente, a propósito de esos problemas de su adolescencia:

«Si yo no me atreví a soñar en llegar a ser algún día pintor era porque en un medio humilde y pobre como el mío no veía la manera de poder ingresar en la Escuela de Bellas Artes. Me habían dicho, además, que siendo pintor sin estudios no se gana dinero. Mis padres aspiraban a que si algún día pudiese estudiar, me dedicase a algo serio o que aprendiese un oficio en el que tuviese un ingreso fijo. Yo, a pesar de mi gusto por la pintura, si hubiese tenido entonces dinero me hubiese hecho arquitecto, pero mi padre pensaba que mi porvenir consistía en que lo sucediese en su pequeña tienda de ultramarinos.»

Feito es hoy, a pesar de tantos temores, uno de los dos o tres más importantes pintores no imitativos

de España. Ello quiere decir que no sucedió a su padre en la tienda y que encontró la manera de salir adelante por sus propios medios. A los dieciocho años renunció definitivamente al sueño de la arquitectura. Comprendió que no sólo era una carrera cara, sino que para preparar el ingreso se exigía el título de bachiller, que él no había podido obtener. Recordando aquella crisis de 1947, me dijo alguna vez Luis Feito que él había llegado a pensar en una especie de predestinación y que todo lo que había querido y no había podido hacer o disfrutar (vida holgada, bachillerato, etc.) fue precisamente lo que le había llevado a lo que constituye actualmente su única vida auténticamente suya.

Intervino el azar, claro, pero también la calidad de la obra de Feito y su afán invencible de buscar dicho azar y de no dejar que la ocasión escapase una vez que hubiese aparecido. Feito tiene un hermano, a quien se sintió siempre muy ligado. Dicho hermano se hallaba tan preocupado como el propio Luis por las dificultades que éste encontraba para llegar a ser lo que verdaderamente quería. Era amigo de Manuel Mampaso, hombre generoso, que sería, a partir de la Primera Bienal Hispanoamericana, tan felizmente organizada por Manuel Fraga Iribarne, uno de los adelantados de la nueva abstracción española. Un buen día cogió, sin decírselo a él, unos cuantos dibujos y guaches de Luis y los llevó al estudio de Mampaso. La ocasión había llegado. A Mampaso le entusiasmó lo que pintaba aquel hermano de su joven amigo y le ofreció que viniese siempre que quisiese a su estudio, para aprender con él procedimientos y técnicas. Luis pasó allí tres meses, durante los que pintó sus primeros óleos sobre lienzo. La mayor parte de ellos eran bodegones y los caracterizaba ese clima postcubista que fue habitual en sus creaciones figurativas hasta 1951 y que constituyó una especie de Prehistoria de su

pintura que Feito tiene casi olvidada, pero que no por ello deja de ser un cimiento insustituible para la mejor comprensión de sus innovaciones ulteriores. El consejo de Mampaso fue que Luis ingresase inmediatamente en la Escuela de Bellas Artes. Le hizo para ello una visita a sus padres y logró convencerlos. Según Feito, aquello «era el comienzo de la realización de un sueño».

Es habitual que los alumnos de Bellas Artes desprecien en el preparatorio todo lo que consideran «pompiere», y que vayan luego poco a poco recuperando el respeto a algunas de las formas que inicialmente consideraban «anticuadas». Ello es lógico, porque la mayor parte de los jóvenes artistas desean pintar a su manera, y ello les hace ser enemigos, no sólo de las tradiciones anquilosadas y del principio de autoridad, sino también de todo aprendizaje metódico. Feito no escapaba a esa regla general, pero comprendió muy pronto que lo importante en aquel momento era aprender bien su oficio, en vez de intentar «crear» antes de tiempo. Llegados aquí, podríamos hacer una loa de lo que son nuestras Escuelas Superiores de Bellas Artes y otra del propio Feito por haberlo comprendido tan aprisa. En una escuela no se le puede enseñar a ningún alumno a ser genio, pero se le puede dar a cualquier estudiante bien dotado todo cuanto necesita para saber pintar. El «cómo hacer» que se transmite en la escuela es, claro está, estrictamente instrumental, pero evita una serie de pasos en falso y muchas posibles deformaciones. Por de pronto se aprende composición, la cual no consiste, tal como Feito vio también desde el primer instante, tan sólo en contrapesar a las debidas distancias las formas, sino también en organizar de una determinada manera el espacio. Se aprenden también las maneras de seleccionar el color y de combinar las diversas gamas o de atemperar los primarios y refinar los compuestos. Más importante

todavía es entrar en posesión de los secretos de la factura, secretos que, por cierto, seguirán siéndolo durante toda su vida para todo artista que no tenga mano, de igual manera que los del color lo seguirán siendo para cuantas personas carezcan de la intuición de sus contrastaciones y de las armonías sutiles que pueden originar con su contigüidad o su enfrentamiento a distancia. Todo esto que se aprende en una academia es un saber hacer inicial, un entrar en posesión de una serie de recursos (o de «recetas») instrumentales que ayudan al artista a expresar todo lo que lleva dentro de él, pero hay un segundo saber hacer, un hallazgo de los ritmos y de los encadenamientos de manchas más aptos para cada momento o incluso para cada parcela de un mismo cuadro, y eso otro, unido a la concepción intransferiblemente personal del espacio plástico, eso no se estudia, por fortuna, en la academia, pero es casi imposible expresarlo de la manera debida cuando no se ha aprendido antes todo lo que, aun siendo adjetivo, hace posible la comunicación de la propia «genialidad».

Las Escuelas españolas de Bellas Artes son, según he dicho en alguna otra ocasión, algo que se parece a nuestros ministerios. Hay en ellas profesores excelentemente preparados que unas veces desean innovar y otras no, pero que son fieles a una larga tradición de enseñanza y que parten del supuesto de que el alumno pondrá el resto, si es que tiene capacidad suficiente para lograr descubrir algo que valga verdaderamente la pena de ser comunicado. Lo habitual es que un Pardo Galindo o un Villaseñor, por citar al director y subdirector actuales de la Escuela en la que estudió Feito, respeten ante todo la personalidad del discípulo, pero procuren que se adapte inicialmente a unas reglas que ya podrá conculcar sobradamente en años posteriores, tal como ellos mismos han hecho en aquellas ocasiones en que lo

han juzgado conveniente. Es lo mismo que hace la Administración al ofrecerle a sus administrados un repertorio de maneras de actuar en aquellos asuntos en los que no todo puede ser dejado a la iniciativa privada, pero admitiendo tácitamente que dentro de lo que es lícito, pueda luego el administrado innovar por cuenta propia y proponer incluso nuevas soluciones que acabarán por convertirse en tradición entre los propios administradores.

Feito se encontró en San Fernando con unos buenos administradores que no eran, de todos modos, tan abiertos a todos los vientos como los actuales. Había entonces una comprensible reticencia hacia las nuevas tendencias, y más todavía hacia los nuevos procedimientos. Las técnicas anómalas o mixtas no habían conquistado todavía a nuestros profesores, pero el perfecto dominio del mural o del óleo que tenían algunos de ellos era más que suficiente para formar a unos alumnos que pudiesen ensayar luego cuantos nuevos materiales o pegamentos considerasen convenientes. Feito así lo entendió y sacó la conclusión de que lo único que de momento le interesaba era aprender. En su casa seguía pintando, pero lo hacía más a menudo para remachar más a fondo las lecciones de la escuela que para seguir inventando sus propias imágenes. Leía además apasionadamente y pudo enterarse así de que además del arte que entonces era expuesto y comprado en España, existía otro verdaderamente moderno que lo estaba tentando, pero no para adentrarse en él durante aquellos instantes de estudio, sino para cultivarlo en un futuro en el que esperaba elegir sin nuevos condicionamientos su propia obra. Se daba cuenta, no obstante, de algo que terminaría de comprender años más tarde en París. Una cosa es leer que existe un determinado tipo de arte y otra muy diferente verlo y sentirse íntimamente conmovido por sus realizaciones. La buena pintura que en

aquel entonces se podía ver en Madrid se terminaba casi siempre antes de nuestra época. El impresionismo no se hallaba representado en nuestros museos, y menos todavía cuantas corrientes lo sucedieron. La guerra europea, que mantuvo incomunicados a los artistas españoles, se había terminado hacía tres años, pero luego vino el cierre de la frontera francesa, lo que terminó de poner a España en un grave peligro de provincianización plástica. Recién abiertas las fronteras algunos de nuestros jóvenes artistas visitaron inmediatamente París y Roma, pero Feito no se hallaba todavía en una situación económica que se lo permitiese. De momento tenía que contentarse con ver reproducciones y con visitar asiduamente el Museo del Prado, en donde aprendió mucho más de lo que esperaba en el primer momento.

Nuestro máximo museo nacional es, por añadidura, una de las más aleccionadoras escuelas de pintura de vanguardia que hay en el mundo. No pretendo decir una paradoja al hacer esta afirmación, sino que me limito a hacer una síntesis de lo que yo mismo pude aprender en el museo a lo largo de años y años. En el Prado, aun reconociendo que algunos artistas como Rembrandt o como Jordaens se hallan representados con escasas telas, no falta alguna obra de ninguno de los más grandes genios de la pintura de todos los tiempos, y resulta que muchos de ellos, y no sólo los tópicamente citados Ticiano, Velázquez o Goya, sino también Fra Angelico o incluso Poussin o Andrea del Sarto, ofrecen obras de suficiente entidad para que pueda el espectador hacerse una idea más que suficiente de lo que todos ellos aportaron a la pintura occidental, única exaltada en nuestro museo máximo. Cualquier espectador atento podrá captar al recorrer aquellas salas entrañables que una de las características en la que coincidieron todos los pintores de ca-

lidad allí representados fue en su adecuación al espíritu de la época. Ninguno de ellos (me refiero a los artistas que han «hecho historia»; no a los segundones que difícilmente llegan al Prado, o al Louvre, o a la National Gallery) se limitó a repetir la obra válida en un momento anterior, sino que enriqueció lo que había sido su herencia juvenil con las solicitaciones de los nuevos tiempos y procuró, por añadidura, responder con algunos toques estrictamente personales a todo cuanto flotaba en el ambiente y era carne viva en cada momento concreto. Es verdad que las grandes singladuras, las que reducían a unidad varios caminos convergentes y abrían así uno aparentemente inédito, le estaban reservadas tan sólo a las figuras máximas, pero sucedía que incluso los discípulos de esas figuras seguían laborando de acuerdo con los imperativos de su hora y no con los vigentes durante la juventud de sus padres o sus maestros.

Feito se prometió entonces a sí mismo que también él seguiría los imperativos de su hora, pero que lo haría única y exclusivamente si era capaz de llegar a vivirlos verdaderamente en su propio interior. Ello quiere decir que, dada su autenticidad, estaba dispuesto a realizar siempre su propia obra y que si cualquier nueva tendencia (tal como sucedió en años recientes con las que pretendieron suceder a la abstracción en su supuesta crisis) no era susceptible de conmoverlo, no sería considerada por él la propia de «su» hora, pero que no se arredraría ante ninguna dificultad en el caso contrario y que realizaría, una vez que hubiese terminado sus estudios, su propio arte, por muy grandes que fuesen los obstáculos y por muy inaceptable que pudiese parecerle a algunos de sus maestros o a sus posibles marchantes o compradores.

Hacer estos propósitos no era difícil. Conseguir que dejasen de ser propósitos y se convirtiesen en

una realidad no polémica, ya que Feito es por naturaleza enemigo de toda discusión y de todo exhibicionismo, lo era mucho más. El momento más duro fue a finales de 1950, cuando Feito comprendió que «es posible prescindir del objeto y quedarse con la pintura». Lo que Feito quería decir con esta frase, que me ha repetido suficiente número de veces para que no haya tenido más remedio que escribirla entre comillas, es que si lo que justifica a una pintura en cuanto obra de arte es la manera eminente en que se dan en ella no sólo los valores tradicionales válidos para cualquier cultura o época (equilibrio compositivo, acertada selección cromática, factura correcta, etc.), así como su naturalidad y su adecuación al espíritu de la época, no había razón ninguna para que la pintura de la segunda mitad del siglo XX tuviese que competir con otras artes en la reproducción de diversos objetos naturales, sino que podía limitarse a ser pura y simplemente pintura y a objetivar, más allá de toda imitación, los antes aludidos valores. Feito se sentía naturalmente inclinado hacia ese tipo de creación, y de ahí que, de acuerdo con todo cuanto había premeditado, aceptase el reto y la realizase a pesar de que preveía su no aceptación. No quiso, no obstante, quemar sus naves, y durante los últimos meses de 1950 y durante la totalidad de 1951, alternó sus viejos lienzos de tipo figurativo postcubista y sus recién inventadas pinturas no imitativas, que eran en su caso delicadamente abstractas y caracterizadas por una mezcla de rigor geométrico y flotabilidad ligerísima de los trazos. Al mismo tiempo solicitó que el Instituto Francés le concediese una beca, lo que le permitiría ver en París arte abstracto y encontrar así más facilidades íntimas para realizar él el suyo al saber que no se hallaba absolutamente solo en su nuevo empeño. El gran problema fue que la comisión de becas del Instituto Francés

le dijo que no podría concederle la que solicitaba caso de que no realizase antes una exposición.

Aquello era casi una negativa cortés. ¿De qué manera un joven artista de veintiún años iba a poder encontrar en el Madrid de 1950 una galería que no sólo le permitiese exponer, a pesar de su juventud, sino que aceptase por añadidura —horrenda falta de respeto— colgar en sus muros venerables una docenita larga de lienzos abstractos, sin barquitos de vela y sin lejanías campesinas bajo luces de oro? Por fortuna para Feito había en Madrid una pequeña galería en la trastienda de la Librería Buchhols. Allí se había celebrado en 1945 la primera exposición colectiva de la entonces «joven escuela madrileña», hoy «Tercera Escuela de Madrid», y allí se celebraría también la primera exposición abstracta (aunque no la primera íntegramente abstracta) de que se tiene noticia en nuestro territorio nacional. No cabía duda de que Buchhols era la única sala que aceptaría una muestra semejante. Gerda no sólo la aceptaba, sino que la deseaba. El problema era que no había fechas. La buena fortuna se repitió y apareció un buen amigo, Antonio Valdivieso, que tenía reservada en Buchhols la segunda quincena del mes de enero de 1952, y que ante la urgencia de Feito por exponer y empezar a disfrutar de su beca, aceptó cedérsela. Eran aquellos los tiempos de la camaradería generosa entre los triunfadores de hoy. Algo similar pasaba en Barcelona, en donde el grupo Dau-al-Set se hallaba todavía apiñado y vivía en hermandad creadora.

Feito aceptó el ofrecimiento de Valdivieso y colgó en Buchholz, en enero de 1952, una docena y media de lienzos, la mitad de ellos «todavía» figurativos y la otra mitad íntegramente abstractos. Era el primer aldabonazo que el *arte del ahora* daba en Madrid. Es deber nuestro decir que aparentemente pasó inadvertido y quedó sin respuesta. Nadie se ocupó

entonces del joven pintor. Los periódicos no lo tuvieron en cuenta, y menos todavía el público comprador. Había, no obstante, una juventud que comulgaba con los nuevos ideales estéticos. Figuraban en ella Mari Lola Romero, hija de Romero Vieitez y tan joven como Feito en aquellos años. Lo mismo sucedía con Manolo Conde, ya entonces poeta excelente, crítico zahorí y amigo de sus amigos por encima de todo. Mari Lola y Manolo, que habían quedado entusiasmados con los cuadros no imitativos presentados por Feito en su primera muestra individual, decidieron que había que organizar otra que fuese íntegramente abstracta y no alternada con obras de otro tipo, como había acaecido en la ocasión anterior.

Mari Lola había convencido en aquellos días a sus padres de que en la trastienda de la librería Fernando Fé, que los Romero Vieitez acababan de comprar, instalasen una pequeña galería de arte de vanguardia. Aunque la idea le pareciese un tanto descabellada desde el punto de vista comercial, el gran jurista aceptó la idea de su hija. Fue así como nació aquella benemérita y pequeñísima sala en la que durante varios años cruciales se expuso contra viento y marea arte no imitativo en Madrid y se pudo ir conquistando muy poco a poco a unas minorías que sirvieron luego de núcleos de difusión en círculos más amplios. En marzo de 1953, catorce meses después del éxito inicial obtenido en Buchholz, se celebró la exposición en Fernando Fé. Fue la primera íntegramente no imitativa que se realizó en Madrid, y también una de las primeras de España. Para Feito el que aquellos cuadros suyos no sólo fuesen expuestos, sino que tanto Mari Lola como Manolo lo apremiasen para su pronta exhibición, constituyó un gran consuelo, ya que, según sus propias palabras, se dio entonces cuenta de que «también en su pueblo había personas que se interesaban de verdad por el

arte abstracto y ello hacía que dejase de sentirse solo en medio de sus proyectos». Tan importante como no sentirse solo era entonces para Feito no sentirse tampoco diferente. El quiso ser siempre un ser humano como todos los demás, y de ahí su horror a las excentricidades y a las propagandas previamente programadas, en las que se convierte en espectáculo, casi siempre poco edificante, al autor de la obra, y se olvida en principio la calidad real de esta última.

Mari Lola Romero sabía que, a pesar de que las minorías iban aceptando el arte abstracto, era necesario iniciar una campaña muy ponderada de información. De acuerdo con Manolo Conde, que fue uno de los conferenciantes en aquella memorable ocasión, organizó un riguroso ciclo de conferencias en el que se explicaron la teoría general del arte abstracto y la pintura de Luis Feito. El hecho puede parecer asombroso, pero a pesar de que la «primera acuarela abstracta» se había pintado hacía ya algo más de cuatro decenios, éste fue el primer ciclo de conferencias que se dedicó en nuestro país al arte no imitativo. Resulta, por tanto, sumamente consolador pensar en lo aprisa que se han quemado a partir de entonces las etapas y ver cómo a lo largo de los cortísimos veintidós años transcurridos desde entonces han sido tan abundantes los libros, conferencias, programas televisivos y fragmentos de noticiarios cinematográficos dedicados a tan apasionante tema en el que Mari Lola Romero, Manolo Conde y Luis Feito fueron en Madrid los adelantados.

Hecha esta segunda exposición, en la que el éxito fue todo lo grande que era factible esperar en medio de la atonía general que, en lo que a las vanguardias artísticas se refiere, padecía el país, podía ya Luis Feito disfrutar tranquilamente de su beca y realizar su ansiado viaje de estudios a París. Era un buen momento, ya que Fautrier comenzaba a ser debidamente valorado y había muchos jóvenes pintores

que querían seguir, cada uno de ellos a su manera, aquellos caminos que él había iniciado. El clima artístico de París deslumbró literalmente a Feito. «París —me ha dicho varias veces con una mezcla de nostalgia y de humor— era en aquel entonces para un pintor español mucho más que la propia Meca para los musulmanes.» En Madrid no sólo había un gran retraso en la recepción de los movimientos de vanguardia, sino también una incomunicación casi total, debida a la ausencia de las personas con las que habitualmente se relacionaba cualquier artista de vanguardia. Feito, es verdad, podía hablar con Mari Lola Romero o Manolo Conde, y también con unos cuantos contados jóvenes, enrolados en su misma aventura, pero no eran las personas a las que más habitualmente veía, en tanto en su círculo familiar y en el de sus amistades de infancia, a pesar de que se alegraban y se enorgullecían de sus triunfos, reinaba un total desconocimiento sobre lo que una pintura del tipo de la suya podía representar. Otra gran ventaja que, como es lógico, tuvo para Feito este primer contacto con París, fue el poder ver directamente las obras y no limitarse a leer que existe un arte moderno a cuyas imágenes había accedido hasta entonces mediante reproducciones, no siempre fieles.

Independientemente de esta segunda demostración de que no se hallaba solo, sino de que existía en el mundo un arte perfectamente coordinado que era el mismo al que él se había incorporado ya antes de haberlo disfrutado cara a cara, hubo otras muchas emociones relacionadas también con su sensibilidad artística, que lo conmovieron profundamente. La mayor de todas fue la que recibió en Chartres el día en que, pocas semanas después de haberse establecido en París, contempló por primera vez sus vidrieras únicas. Feito nunca había visto hasta entonces unas pinturas que le deslumbrasen

de una manera tan envolvente e intensa. Para él aquellas obras eran insuperables y le fueron además muy útiles, porque le crearon un clima de recogida exaltación que fue beneficioso para su obra, pero no influyeron, en cambio, de manera directa en ella, ya que sus objetivos y su voluntad de expresión formal eran muy otros. El contacto con Chartres ratificó, no obstante, su deseo de superación y su convencimiento de que la luz es la más hermosa y conmovedora de todas las formas pictóricas. El problema radicaba entonces en que Feito encontrase su propia luz, que no podía ser, claro está, ni la ya «codificada» de Chartres o de Rávena, ni tampoco la de los propios coetáneos suyos que habían descubierto, de acuerdo con su más íntima necesidad de expresión, la suya propia.

Todo aquello era para Feito tan reconfortador y colmaba tan profundamente sus sueños infantiles, que pensó en quedarse ya entonces en París para siempre. Tenía, no obstante, que terminar antes sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando y realizar además sus prácticas como oficial de la Milicia Universitaria. Regresó, por tanto, a Madrid, terminados sus casi dos años de bien aprovechados estudios en París, obtuvo su codiciado título de profesor de dibujo y se embutió durante seis meses en un uniforme de alférez de complemento. Todas estas actividades las alternó con muchas gestiones para intentar empezar a crear en Madrid un principio de clima similar al que ya existía en París. Se reunió para ello con todos los artistas procedentes de la famosa exposición de la joven escuela madrileña, la que había abierto en Buchholz, en 1945, un primer camino a la renovación, y muy especialmente con los que ya en aquel entonces empezaban a interesarse por las formas no imitativas. Veía también muy habitualmente a Manolo Conde y a Rafael Canogar, con quienes habló incluso

de la posibilidad de llegar a formar un grupo de vanguardia, sueño irrealizable entonces, pero que se convirtió en «El Paso» pocos años más tarde, cuando ya Feito, uno de sus miembros fundadores, se había instalado definitivamente en París.

Este establecimiento definitivo fue un poco casual. Arnaud, el benemérito marchante francés que fundó y mantiene la más rigurosa de todas las revistas de arte de nuestro tiempo, vio unos cuadros de Feito y se entusiasmó ante sus lacados, en unos, y con esas formas galácticas y variopintamente coloridas, tan representativas de una de sus más conocidas maneras, en otros. Arnaud le propuso inmediatamente que hiciese una exposición. Feito aceptó y dio a conocer en 1955 dos docenas de obras en la «vieja galería Arnaud» de París, tan rigurosa y tan defensora como la nueva de toda vanguardia auténtica. Fue el comienzo de una relación entre marchante y pintor, en la que ambas partes actuaron con total respeto a sus compromisos. Por eso duró dos decenios enteros y fue beneficiosa para ambos. No me extendiendo, no obstante, más aquí sobre todo lo que «Cimaise», la Galería Arnaud y el equipo de técnicos y artistas adscritos a la misma representaron para Feito, ya que todo ello se halla recogido en la propia revista «Cimaise» en abundantes números y muy en especial en el que se hace alusión a la historia de la célebre empresa y al entusiasmo con el que Arnaud y sus más inmediatos colaboradores vencieron todos los obstáculos que encontraron para poder sacarla adelante.

El éxito de la exposición de 1955 en la Galería Arnaud, primera de las muchas allí celebradas por Feito, fue fulgurante. Vendió cuantos cuadros quiso y vio cómo los más prestigiosos críticos de París escribían elogiosamente sobre su obra. Después de aquel triunfo era obligado quedarse en París para atender al nuevo público y hallarse en contacto per-

manente con su marchante y con los críticos y clientes interesados en su obra. Aquello era muy duro para Feito, quien a pesar de su amor a París no podía renunciar al ambiente español en el que se había formado y al que magnificaba desde lejos. Adoptó, por tanto, una solución de compromiso, que consiste en realizar esa extraña cosa que es «veranear» tres meses en Madrid, cuando todo el mundo huye de ese horno asfixiante que es en esas fechas nuestra ciudad, y venir también aquí durante las Navidades y la Semana Santa. Esos viajes no sólo ayudan a que Feito se reencuentre con sus orígenes, sino que le permiten atender debidamente a la difusión de su obra en su ciudad natal.

Las estancias de Feito en Madrid coadyuvaron además eficazmente a que en 1957 se fundase «El Paso», grupo al que se adscribió a pesar de su residencia intermitente en París. Allí, en París, había conocido Feito a Saura, con quien habló repetidamente de esta posibilidad. Se encontró además varias veces con Millares, a quien no veía desde hacía varios años, y tuvo con él unas conversaciones muy largas y muy metódicas sobre ese mismo tema. Se acordó además de que uno de sus viejos compañeros en San Fernando, el escultor Martín Chirino, se hallaba también deseoso de agrupar a los jóvenes vanguardistas madrileños, y se puso en contacto con él. Con Canogar ya había hablado anteriormente, y también con Manolo Conde, con quien mantenía un contacto diario. Saura, por su parte, había contactado a Ayllón, a Serrano y a Suárez. El grupo se formó por fin en 1957, y no me extiendo ahora sobre su historia porque ya la he relatado detenidamente en un artículo publicado en el número 88 de la revista «Hogar y Arquitectura» (mayo-junio de 1970) y en mi libro *Cinco momentos en cien años de arte español*, publicado por Organización Sala Editorial en el otoño de 1973. Basta con re-

cordar ahora que Chirino, a pesar de figurar en las conversaciones preliminares, no se adscribió al grupo en el primer momento y que éste nació formado por Ayllón, Canogar, Conde, Feito, Juana Francés, Millares, Saura, Serrano y Suárez, y que las bajas inmediatas de Francés, Serrano y Suárez fueron cubiertas con las altas de Chirino, Rivera y Viola.

Sobre el vanguardismo del grupo y la eficacia con que creó un clima de aceptación del arte de todos sus miembros tampoco es preciso extenderse ahora aquí, pero es de justicia insistir una vez más en que «El Paso» y su marchante casi general Juana Mordó representaron ellos solos en 1957, para el afianzamiento de la renovación madrileña, lo mismo que en 1948 habían representado para la de Barcelona la actuación confluyente de los Salones de Octubre, los Ciclos Experimentales de Arte Nuevo y Dau-al-Set, herederos parciales de la previa labor divulgadora de Tharrats.

«El Paso» no pudo influir, claro está, en seguir proyectando la fama de Feito más allá de nuestras fronteras, pero de ello se encargaban suficientemente la valía de su propia obra y la sagacidad de Arnaud. Permitted, en cambio, que ésta fuese mejor conocida, primero en Madrid y luego en todo el resto de España. Sirvió además para que Luis González Robles se entusiasmase con las creaciones de Feito y las seleccionase inmediatamente para incluirlas en las representaciones que España envió a Venecia en 1958 y en 1960.

El año de la fundación de «El Paso» había tenido además importancia para Feito en un segundo sentido que no considero ajeno a su participación en la fundación y en las actividades de dicho grupo. Fue entonces cuando Feito tuvo por primera vez la sensación íntima de que se había encontrado a él mismo. Su pintura estaba, en efecto, formada en lo esencial en aquel entonces. Era además el momento

de su evolución en el que, según propia expresión de Feito, «empieza el pintor a situar a los demás pintores a la derecha o a la izquierda de lo que él está haciendo y a marcarse sus propias metas dentro de sí mismo y sin dejarse ya apenas influir por las sollicitaciones externas, escolares o magistrales».

La vida de Feito se redujo a partir de entonces a pintar y a viajar con motivo de sus exposiciones a lo largo y a lo ancho del mundo. El año 1960 fue el último en el que un acontecimiento externo pudo tener para él una importancia real. Fue entonces cuando el amplísimo jurado de compromisarios de la Bienal de Venecia le concedió, casi por unanimidad, el preciado premio de la Fundación David Bright. Para Feito aquello no fue tan sólo una gran alegría, una satisfacción íntima, etc., sino también, cosa mucho más importante, un apoyo moral y una confirmación universal de que ya no seguía viviendo en un perdurable monólogo y de que lo que hacía le había interesado a muchos compromisarios de muy diversas formaciones y procedencias. Ello no quiere decir que el hecho de obtener ese importantísimo premio influyese para nada en la manera de pintar de Feito o en su actitud ante la vida. Lo único que le probó el premio es que el diálogo que ya había comenzado a establecerse intermitentemente desde los días de la primera exposición en Arnaud, podía intensificarse y tener un carácter universal, pero no orientó en ningún nuevo sentido su obra, porque Feito sabía ya entonces con absoluta seguridad qué era lo que quería pintar y cuál era la manera como había de pintarlo. En los años posteriores—quince desde entonces—ya ni tan siquiera necesitó Feito esas ratificaciones externas. Siguió recibiendo premios y cosechando monografías y críticas, pero nada de ello tuvo ya una influencia decisoria ni en su vida ni en su pintura. Lo que le aconteció desde entonces fue repetidamente monótono visto desde

el exterior, pero sumamente rico visto desde su propio interior. El admirador de su obra lo puede reducir a una serie inacabable de triunfos y a un entronque casi orgánico de unas etapas con otras. El pintor sabe que lo que hizo en estos últimos quince años fue renunciar a toda suerte de oropeles y vanidades, pintar, meditar y leer y ser por encima de todo él mismo, sin dejarse seducir por ningún canto de sirena ni por los halagos de ningún éxito o bienestar económico.

## OBRA

Cualidades fundamentales en la pintura de Luis Feito son el refinamiento y la necesidad de cada una de sus imágenes. La primera característica es más directamente perceptible que la segunda, pero se halla indisolublemente ligada a ella. La elegancia de sus ritmos, la melodía de su trazo, suelto, pero no delirantemente contorsionado, la variedad matizada y ponderadamente contrastante de su color, todo nos seduce al primer golpe de vista y nos permite intuir, sin necesidad de largos razonamientos ulteriores, que nos hallamos en presencia de una pintura distinguida, mesurada en medio de su pasión y enemiga de toda transgresión arbitraria de las leyes de la armonía.

Menos hacedero es captar directamente en la intuición la segunda de las cualidades que caracterizan a esta pintura, pero creo que constituye un corolario de la primera. En cualquier lienzo de Feito, y ello es tan válido para los de formas netamente delimi-

tadas como para las excrecencias de materia sin dibujo visible de su «etapa galáctica», es literalmente imposible imaginar un grafismo o un empaste o un quiebro de una línea o una condensación de color en un lugar diferente de aquel en que se halla situado. Cada momento posee su propio sentido y su propia necesidad, pero hereda las solicitaciones de la anterior y las potencia con leves matices inéditos, sin dejar por ello de preparar al mismo tiempo los interrogantes del período siguiente. En Feito hay siempre un equilibrio armónico entre recapitulación y anticipación. De ahí que el orden cronológico sea ineludible en todos aquellos estudios sobre su obra en los que se aspire a destacar hasta qué punto es ésta unitaria y coherente dentro de su diversidad ponderada.

A pesar de su conciencia de las leyes internas que rigen su evolución individual y a pesar también de su autocrítica silenciosa, Feito ha afirmado repetidas veces que la misión de juzgar la obra de un artista no le compete a él, sino a los críticos. El pintor debe limitarse a pintar y dejar que sean los técnicos en historia o en teoría del arte quienes la enjuicien o la encasillen.

Las pinturas más antiguas que me ha mostrado Luis Feito en su casa de Madrid datan de los últimos meses de 1949 y de los primeros de 1950. El pintor había pasado ya por la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, en la que había obtenido su título de profesor de dibujo, y acababa de cumplir sus flamantes veinte años de edad. Se hallaba lleno de ilusiones, pero no se atrevía a quemar todavía enteramente sus naves. Aquellas obras, neofigurativas «avant la lettre», eran planas en su ordenación y neopicassianas en su arabesco. La materia era densa, pero había crecido de manera orgánica mediante la aplicación de múltiples capas extendidas en acuchillados amplísimos. Los colores

predominantes eran los marrones y los grises. Es curioso, visto ahora con más de veinte años de perspectiva, el empleo de dicha gama. La ausencia de saltos bruscos de Feito se inicia aquí. Su gama se fue haciendo paso a paso más nítida, más variada y más contrastante, pero no ha habido un solo momento en que se haya dado un corte y en el que haya sido posible diferenciar netamente el paso desde una hasta otra de sus variadas maneras. Al año siguiente, en 1951, este período relativamente tradicional se enriqueció con una serie de retratos, expresivistas, pero no todavía expresionistas, igual que acaecía en aquel entonces con los maestros de la Escuela de Madrid, Arias, Delgado y Redondela. Pintó también algunos bodegones minúsculos, influidos por Braque en su composición. El colorido había comenzado ya a enriquecerse, pero sin renunciar todavía por completo a la gama madrileñísima de ocre y tierras.

En 1954 realizó Feito sus últimos lienzos tradicionales, caracterizados casi todos ellos por la presencia autosuficiente de una figura central que emergía sobre un espacio de volúmenes casi palpables y ordenación postcubista, pero ya desde los últimos meses de 1951 alternaba este tipo de obras con otras ya enteramente no imitativas y que no contradecían a las anteriores, sino que parecían más bien completar sus posibilidades en un camino paralelo. Las obras figurativas del período de vacilación se caracterizaban por la sobria elegancia de sus personajes y por la austeridad de unos blancos trabajados a espátula y resaltando sobre previas capas de verdes. Vistos con mi perspectiva actual, me interesan especialmente por sus fondos, abundantes en ricas superposiciones de rojos densos, verdes, amarillos y grises, trabajados en amplísimos planos. Estos fondos entraban ya de lleno en la problemática de la pintura no imitativa y se hallaban en camino de con-

vertirse en eso que la crítica de los años cincuenta, con una palabra tal vez no demasiado feliz, pero muy gráfica a pesar de todo, llamaba «magmas».

Las obras no imitativas se caracterizaban entonces por el minucioso trabajo de su concepción y de su ejecución. Había en ellas arañados y rascados en grafismo tenso, pero no habían sido dados al azar sobre los «magmas», rojizos o verdosos, recubiertos a veces de azules celestes o de turquesas pálidos incipientemente multitonizados, sino que seguían unos ritmos relacionables como los de la abstracción geométrica de tipo lineal. Las obras finales de este período fueron un puente casi insensible hacia el segundo, ya que las texturas eran menos erosionadas y no se amontonaban de una manera físicamente palpable, sino que parecían resbalar sobre los fondos e incluso incidirlos y agarrarse a ellos a manera de adherencias cromáticas incrustadas en medio de una marea más densa y unida.

Tal como acaece muy a menudo en Feito, el abandono de esta manera fue gradual. Años más tarde reelaboró algunas de las conquistas de la misma en lo que se refiere al procedimiento, pero con una intención enteramente diferente. Por de pronto, durante esa etapa que en algunas ocasiones he llamado «época lineal de la pintura de Feito», y que en su modalidad más conocida se extendió desde 1953 hasta 1955, había ya auténticos fondos laqueados y unidos, y no los tan traídos y llevados «magmas» del «informalismo» entonces vigente. Se salía por entero Feito en aquel entonces del mundo de las formas fluctuantes, pero este paréntesis era un obligado recuento de contención que le permitiría entregarse más tarde con mayor entusiasmo a la pura fluctuación formal, cromática y textural. Múltiples capas sumamente tenues hacían crecer la densidad de su pintura, igual que si se tratase de un lacado japonés o chino bruñido en azul intenso. La calidad

era totalmente uniforme, pero la marea azul invariable se hallaba atravesada por multitud de grafismos lineales, blancos la mayor parte de las veces, que se entrecruzaban en toda suerte de ritmos sobrios y escasamente gestuales, ya que incluso muchos de los fragmentos de sus curvas respondían a una no enmascarada generación geométrica.

Hubo un período, a lo largo del año 56, en el que Feito raspó lo suficiente sus fondos de laca ideal para hacer perceptible la textura y añadir unas gotas de más perceptible emoción a la obra. Poco más tarde, y coincidiendo con una mayor geometrización poligonal de los grafismos, entonces en negro, permitió que las últimas aplicaciones a espátula resaltasen sobre la laca de sus fondos. En un último momento, en los días finales del período, pintó en 1956 varios lienzos en los que los grafismos posteriores no eran ya necesarios para darle movilidad a la superficie cromática, ya que todo era en ella un fondo cuya ligerísima marea de lava dejaba de ser enteramente uniforme, para condensarse levísimamente en las zonas hacia las cuales el pintor deseaba dirigir deliberadamente la mirada del espectador.

Las etapas hasta ahora aludidas fueron algo así como la prehistoria de Luis Feito. En otro pintor cualquiera, una vez alcanzada la perfección en el camino que culminó en 1956, hubiera sido previsible un corte que podría no haber sido brusco, pero que lo condujese a iniciar un nuevo camino. Feito lo inició también, pero con la característica curiosísima de que lo hizo sin negar ninguno de los supuestos de la obra inmediatamente anterior. Fue entonces, en 1956, cuando comenzó su más conocida etapa, la que muy a menudo he denominado galáctica, y en la que alcanzó una impasible belleza clásica, que pudo parecer a veces incompatible con muchos de los supuestos de algunas tendencias no imitativas.

Aquella vieja idea de que sobrepasados ciertos límites «la cantidad deviene calidad», tiene perfecta adecuación a esta etapa esplendorosa. Cuando se paladean estas obras se comprende también el hecho de que José María Moreno Galván haya podido acuñar, al pensar en algunas pinturas abstractas, la frase de que «la belleza es colaboracionista». Dicha frase no aludía precisamente a la obra de Feito, sino a todas cuantas habían alcanzado una pureza y una distinción similares, aunque no tan intensas. El «colaboracionismo» consiste aquí en hallarse de acuerdo con la armonía del mundo, actitud muy poco favorable para toda suerte de contestaciones. Desde el punto de vista de Moreno Galván, la frase es justa y constituye una censura. Desde el mío también lo es y constituye un auténtico elogio, dado que este tipo de creaciones está colaborando en efecto con la propia evolución del universo y con la eclosión de unos valores de tipo superior que se realizan a través del hombre y que se objetivan definitivamente en sus creaciones supremas. En obras como la de Feito se llega incluso a dar uno cuenta de la posible verdad de la teoría platónica, cuando eleva a la categoría de valores máximos a la verdad, al bien y a la belleza, aunque yo personalmente añadiría, igual que Ramiro de Maeztu, también al poder, sustentáculo del orden, y a la justicia, fruto de la armonía y garantía no sólo del orden humano, sino también del cósmico.

La nueva etapa de Feito, la que ha provocado esta primera disgresión, era el resultado de una auténtica lucha por la conquista de la belleza. Es, en este aspecto, estrictamente griega en su espíritu, aunque no en sus objetivos inmediatos. La belleza que en ella perseguía el pintor madrileño no era la del cuerpo humano perfecto, ni la que sirve de arquetipo para que incluso la naturaleza llegue a imitar al arte, sino la de la propia materia precedera y humilde, la de la

pasta pictórica mezclada con arena e infinitamente tallada y erosionada, la de las más inaprensibles resonancias cromáticas que llegan a alcanzar en sus combinaciones y contraposiciones un no sé qué de lírico y musical.

A través de las obras que realizó Feito en esta etapa alcanzó la pintura no imitativa española su más alta cumbre de belleza helénica. El hecho de que las obras sean no imitativas no impide que el ideal de belleza haya sido el que movió al autor al realizarlas. No quiero decir con ello, ni por un momento, que no haya otras muchas obras en nuestra pintura más reciente que considere asimismo altamente valiosas, aunque el concepto de belleza le sea aplicable tan sólo de una manera traslaticia y no en su sentido real. Eso era verdad ya para el gótico purista, el arte más sublime de cuantos creó el Occidente europeo, pero cuyo afán de ascensión y cuya plenitud expansiva al perseguir la interpenetración entre el espacio interior y el exterior, eran lo suficientemente desmesurados y angélicos para ser incompatibles con la concepción helénica de la belleza. Al estudiar a los camaradas de Feito en «El Paso», podríamos decir lo mismo respecto a las creaciones de Millares o Canogar. Conviene indicar, de todos modos, que el idioma sirve para entenderse y que de una manera no técnica, claro está que cabe hablar de la belleza del gótico o de la que caracteriza a las arpilleras de Millares, a los esperpentos desmelenados de Saura o a las esculturas neodadaístas de Canogar. Ello es válido, porque se da por supuesto que el lector no piensa en esos momentos en la belleza clásica, sino en otra para la que no hemos encontrado todavía la palabra adecuada.

Las calidades texturales de tipo microrrealista desaparecieron totalmente durante el período de las creaciones galácticas. Ello acaeció, no porque Feito se desentendiese de esa búsqueda de texturas que

preocupaba a cuantos le seguían en aquel entonces en el deseo de sensibilizar de una manera más actual los campos cromáticos, sino porque el descascari-llado y el frotado de ascendencia fautreriana y aclimatación tapián (que había sido el propio Feito quien antes que ningún otro pintor de Barcelona o Madrid lo había introducido en España) los sustituyó, una vez agotadas las posibilidades que ese camino le ofrecía a él en cuanto problema a investigar y a resolver, por una nueva concepción de las posibilidades expresivas de la propia materia pictórica que resultó, a la larga, más emotiva y directa que todas las de sus émulos de aquel entonces, empeñados conjuntamente con él en la vivificación de los empastes densos.

La primera gran renovación consistió en que en vez del empaste congelado y aplicado verticalmente, que tenía mucho de obra de artesanía o de albañilería, dio cabida Feito a grandes amontonamientos de materia arrojados casi gestualmente sobre los «magmas» de inspiración celeste. Esta materia, que en un caso paralelo la hacía resbalar Canogar por entre los dedos al apretar la mano y que peinaba luego en estrías curvilíneas paralelas y en relieve, prefería Feito tallarla en blando a espátula, procurando que el trasfondo gestual no se sobrepusiese a la actitud racional y que los diversos colores pudiesen interpenetrarse de la manera deseada.

En 1958 halló Feito la definitiva estabilización de esta cuarta época, y realizó a partir de entonces una larga serie de muy conseguidas obras. Las formas nubosas, heridas a veces en su centro por un acongojante cráter, son un acierto de fluidez y de rico y personalísimo colorido. Evanescentes morados, difusos lilas, huidizos rosados, multitonalizados grises entreverados de cadmio, acerados ocre azulencos: jamás una paleta actual se ha mostrado tan varia y tan matizada. Feito realizó en ese período la conquista

de un mágico y armónico delirio de color que podía ya presentirse al ver las creaciones de sus dos primeras etapas. Este color está además íntegramente puesto al servicio de la ruptura espacial múltiple y fluctuante, que en estas obras realizaba Feito, quien seguía siendo aquí tan castellano como en sus aciertos iniciales, ya que eran los austeros y multitonizados colores de una Castilla sintetizada los que estallaban en su precisa paleta.

A pesar de la evanescencia cromática y de la nubosidad herida de las formas, hay ocasiones en que tengo la impresión de que el verdadero protagonista de esta etapa de la pintura de Feito era la luz, de igual manera que en la etapa siguiente lo sería la sangre. Esta luz, que alcanzó su máximo esplendor en los días aurorales de «El Paso», constituyó un entronque con la más vieja tradición española y aportó así una modalidad diferencial a la labor de este grupo tan bronco en otras muchas de sus aportaciones.

La etapa galáctica desembocó en otra nueva en la que Feito condensó sus manchas en trazos alargados, obtenidos con espátulas o pinceles anchísimos. El resultado fue que en los primeros años del decenio de los sesenta se entablaba sobre el campo de batalla de cada uno de sus lienzos una lucha obsesiva entre un rojo sangriento y un negro bituminoso. Alguna que otra vez se interfería en este combate bitonal un blanco que hacía todavía más impasibles los fondos. Se trataba de la pintura gestual más violenta y contradictoria que se haya creado en los últimos años. El gesto vertiginoso se atemperaba con el equilibrio de su ritmo y con la infalible posición de cada arrastre de pigmento, consiguiendo que los espacios entre los mismos actuaran como auténticas formas, tan eficaces para el orden general de la obra como los propios trazos.

De esta tercera etapa no imitativa surgió mediante una evolución igualmente progresiva la de su refi-

nado muralismo actual. Hay en ella una síntesis de las otras dos. Por una parte, las formas se hallan perfectamente recortadas y consisten unas veces en manchas redondeadas y bien ceñidas, en tanto son en otras trazos largos y pronunciados, aunque menos agresivos que los del período anterior. En esta etapa el arte no imitativo alcanza una de sus cimas actuales y lo consigue a través de un camino exclusivamente propio y sin confluencias visibles con ningún otro maestro del género. Las obras son de grandes dimensiones: cuatro o cinco metros de largo por tres o tres y medio de alto. Se trata, por tanto, aunque el soporte sea de lienzo, de una pintura con mentalidad mural y que por su ilimitación, íntimamente ligada a su formato, está pidiendo a gritos su incorporación por los arquitectos actuales a algunos de los grandes edificios que nuestro siglo sigue esperando.

La mayor parte de estas obras se hallan divididas verticalmente y se componen, por tanto, no de uno, sino de dos lienzos. Es frecuente que una de ambas partes sea algo así como el negativo de la otra, aunque no de una manera rigurosa, sino con suficientes modificaciones. En otras ocasiones las formas redondeadas ocupan una de las mitades y las alargadas la otra. Feito sigue utilizando aquí con frecuencia los colores puros, en especial el amarillo, el rojo, el blanco y el negro, pero combinados con otros evanescentes y matizadísimos, entre los que abundan toda suerte de cadmios, violetas y sepias. Cada forma tiene una materia única e insustituible, y ésta puede ser unas veces lisa y otras envolvente, circular o espiral, con un único gran empaste palpitante que termina retornando rotativamente sobre sí mismo. Esta materia es viva, sonora, porosa y ha sido acumulada al arrastre, sin insistir luego sobre ella y sin arañarla o desconcharla, tal como fue frecuente, por ejemplo, en la gran obra de Fautrier o en la sistemática

reelaboración de la misma que realizaron en España con acierto indudable Antonio Tapies y Alfonso Mier.

La posibilidad de continuar o de perfeccionar una investigación ajena no constituía para Feito un ideal, sino una limitación. De ahí que no le haya pasado nunca por la cabeza la idea de aportar él su granito de arena al enriquecimiento de la gran apertura iniciada por Fautrier y que su materia sea estrictamente suya, viva y primigenia, fruto de una ejecución rapidísima que únicamente resulta asequible a quien ha sido un extraordinario dibujante y tiene además ese seguro instinto de la composición y de los contrapesos a distancia entre las diversas formas, que constituye una de las máximas cualidades de su actividad en cuanto pintor.

Las formas más conocidas de esta etapa bitonal son muy frecuentemente bruñidas, pero en los años iniciales de dicha investigación había a su lado algunos amontonamientos de materia en los que cabían todas las estructuras y todas las tonalidades imaginables. Sin renunciar a ninguna de las características de su refinamiento originario, actúa ahora Feito como una fuerza de la naturaleza en expansión permanente. Cabría suponer que se halla en un momento de recapitulación dentro de un proceso dialéctico, en el que la antítesis que precede a la síntesis no niega totalmente a la tesis, sino que surge también parcialmente de ella por evolución interior. Así, por ejemplo, de igual manera que el dibujo marcado o el esgrafiado y el rayado anteriores a «El Paso» no fueron negados por las estructuras nubosas, sin previo andamiaje dibujístico, de la etapa galáctica, cabe señalar también la voluntad recapituladora de que hace gala Feito en estos últimos murales de formato inmenso, cuyas formas de materia tenue, netamente delimitadas con una línea ondulante, son fruto de un despojamiento progresivo que se enlazaba en sus inicios con el período gestual. Hay, por otra parte, eslabones

suficientes para que sea posible seguir todos los puentes intermedios entre ambos momentos y sin que la solución de continuidad haya existido nunca, ni dentro de este período final, ni en ninguno de los anteriores, ni en las confluencias entre los unos y los otros.

En los últimos meses de 1969 volvió Feito a incrementar el empaste denso de sus obras, pero redondeando las formas y procurando que la huella del paso de la espátula fuese circular. La obsesiva lucha bitonal se convirtió muy frecuentemente en tritonal, procurando que los círculos sólidamente empastados en un color único, rojo generalmente, dialogasen con los blancos, a los que muy habitualmente envolvían y resaltasen sobre fondos grisáceos. Lo fundamental, igual que siempre, seguía siendo la ordenación del espacio y la sensibilidad de la ejecución, en la que destacaba la porosidad palpitante de los empastes recuperados. Una vez más la pintura de Feito desmentía aquí la concepción del muro apriador y se convertía en ventana hacia unas posibilidades de evasión controlada y de superación autosuficiente. En dicho aspecto esta etapa constituye —una vez más— un resumen de toda la labor anterior, aunque los elementos más patentes en la gestación de la misma hayan sido los de las dos precedentes. Nos es posible, por tanto, cerrar ya esta monografía con dos alusiones últimas, dedicada la primera al trasfondo arquitectónico de esta pintura eminentemente distinguida y la segunda a su capacidad de sugerencia de unos mundos ideales que nos sirven de liberación y descanso.

La unidad entre materia, forma y color, el hecho de que cada ritmo o cada estructura tenga un especial tacto y un especial cromatismo únicos e insustituibles, constituye uno de los más grandes aciertos de la pintura de Feito. A ello hay que añadir su adecuación al espíritu de nuestra época y no sólo

en el sentido de que las formas sean inventadas por el artista sin que haya para su invención precedentes reconocibles, sino también en el deseo profundo de que su nueva labor se halle al servicio de la arquitectura. Feito ha creado en estas obras paredes que son ventanas aunque utilizando todavía soportes de lino y no de ladrillo, de cemento o de piedra. Pronto podrá, no obstante, ver cómo sus murales terminan de completar el interior de un gran ámbito arquitectónico. Cuando ese momento llegue, ya no será posible saber si Luis Feito estará realizando pintura o arquitectura. Eso mismo sucedió en la época más creadora de nuestro pasado occidental, cuando las vidrieras traslúcidas eran también pintura exquisita y cierre arquitectónico. Sólo los más grandes entre nuestros pintores pueden aspirar a llenar ese hueco que hoy acucia a nuestro arte. Luis Feito, que es uno de ellos, sabrá realizarlo de la manera que su talento nos permite esperar.

No terminan en lo recién dicho las posibilidades reconfortadoras de la pintura de Luis Feito. Hay en ella una apertura a mundos no existentes en la realidad de la materia, pero sí en la voluntad expresiva del artista, quien los ha intuido como correlato necesario de su deseo de romper todas las cárceles y de poder expresarse en la plenitud de una libertad, precaria siempre, pero siempre también defendida contra todo condicionamiento o todo corrosivo canto de sirena tumultuaria. Se trata de una pintura inmersa en el tiempo, en la que asistimos unas veces al hacerse y deshacerse de la luz y a la temporalización de la materia descascarillada o mellada, indisoluble compañera del color y de la estructura, pero en la que podemos, contrariamente, recrearnos otras con la pura existencia destemporalizada de las formas ovoides desnudas, llenas de ritmo y creadoras de un espacio bidimensional, abierto ilimitadamente

hacia los cuatro lados del soporte. Es además estrictamente personal esta obra liberadora de Feito, pintor cuya originalidad limpia y abierta carece de concomitancias apreciables en imágenes o en factura, con cualquier otro artista actual, aunque coincida con los más eminentes en su vocación de eternidad y en su deseo de convertir en documento autosuficiente su ansiedad y su voluntad de superación. No quiere ello decir que siempre consiga apaciguarnos y apaciguarse él a sí mismo. Feito es un hombre de su siglo y no se esconde en ninguna torre de marfil desde la que fabrique una pintura aséptica, sino que lucha por ofrecernos palpitante una de las muchas posibilidades de objetivación que tiene el alma de una época cuya complejidad admite todas las contradicciones, pero cuya aspiración hacia lo mejor parece ser evidente, a pesar de sus muchas caídas y sus muchos desfallecimientos. Feito lo ha intuido así desde su niñez, y por eso realiza la pintura que realiza: No la de la negación o el fracaso, pero sí la de una esperanza que puede teñirse muy a menudo de desilusión o desasosiego, pero que sigue confiando en el hombre —«ser desfalleciente», no obstante— y en la posibilidad de que el futuro sea todavía mejor que este hoy tan rico y ambivalente que nos ha tocado vivir.

## EL PINTOR ANTE LA CRITICA

JOSE DE CASTRO ARINES

Es ésta una exposición que produce al crítico un reconfortante bienestar. Feito, uno de nuestros más jóvenes valores, al silenciar la anécdota como elemento primordial y fundamental de su pintura, se obliga a un esfuerzo inventivo en el que la inteligencia ha de volcar toda su capacidad de creación. Ha de llegar a los efectos emotivos del arte, renunciando a una de sus más cómodas posibilidades: la composición figurativa. La técnica perfecta de este pintor ayuda en grado superlativo al regusto de sus afortunadas intervenciones. ¿Y qué «representa» esta pintura?, preguntará el ingenuo visitador de exposiciones. Pues esta pintura no «representa» nada. Es ella por sí. Se gusta o no, sin que sus combinaciones arquitectónicas estén obligadas a otros cuidados que no sean los de su pura y emotiva naturaleza abstracta; es decir, al juego de su acierto constructivo, fuera de toda proyección naturalista. En la óptica científica se admite, naturalmente, un poder sugestivo de los colores y de sus varias combinaciones por sí. Traslada esta verdad al terreno de la pintura y habréis distinguido una, al menos, de las verdades que la abstracción, el arte de Feito, ponen de manifiesto.

He aquí precisamente la referencia que yo señalaría de tener que buscar alguna manifestación del saber plerórico antiguo en la pintura de Feito: su semejanza exterior con ciertas formas primitivas de la pintura. Pero lo que en éstas tiene un contenido de misterio ajeno a toda preocupación estética, en Feito encierra una exclusiva significación pictórica. No se trata ya de reproducir un hecho anecdótico, vinculado a los quehaceres del mundo exterior, sino de descubrir un hecho pictórico en esta geometría ideal —la única realidad de la geometría—, sin atadura a las armonías naturales.

Yo, ciertamente, creo que la consideración que debe darse a Luis Feito no es tanto la de pintor como la de artista. Feito no pinta, hace arte. La pintura es el instrumento expresivo que conviene a su decir, y como tal se emplea, pero el pintor va más allá de la pintura, por necesidad sentimental, por afán de distinguir sus personales cuidados con acento propio, sin sujetarse a técnicas ni estilos. Y así el pintor es un pintor distinto a los demás, no cavilando en su categoría emocional, sino mejor en su originalidad arquitectónica. Un pintor joven, sorprendente por su arrojo expresivo, por su preocupación incontenida, que celebro aquí como una de las promesas más firmes del arte español contemporáneo.

«Informaciones». 3-12-1955.

## JEAN ROUSSELOT

Yo quisiera ahora, volviendo a la pintura, hablar de la calidad de un jovencísimo artista español que está realizando su primera exposición en la Galería Arnaud. Feito vive en París desde hace escasísimos meses. Tiene veinticinco años y no me extrañaría que antes de muy poco tiempo se le llegase a con-

siderar como uno de los más importantes pintores no imitativos del mundo. Ha entrado abiertamente en ese arte llamado impropriamente abstracto y que debería más bien ser denominado total, y ha hecho esa entrada de una manera deslumbrante, con una desbordante provisión de lirismo y de amor a la vida. La geometría que ocupó sus días antes de su llegada al expresionismo ha sido para él, en mi opinión, lo mismo que la disciplina para los ascetas. He aquí algo muy español, si es que queremos reflexionar bien en ello. Es preciso atravesar estos cuadrados, estos rombos, toda esta osamenta dura y fina que proyecta, aquí y allá, salpicaduras de tinta y de sol, de fuegos de San Telmo y de sangre. Allá abajo, el mundo íntimo de Feito vibra y se convulsiona en una infinidad de matices, de arpegios, de corrientes cuya textura es a la vez sabrosa y trágica, y se funde con la gran tradición de El Greco, para quien la materia era también el más expresivo idioma de un pintor. Yo creo que es preciso mirar con mucha atención a Luis Feito. No creo que desde los tiempos de Miró haya aparecido en España otro artista que haya inundado el arte no figurativo con una tal llamarada lírica, con una tan concreta y exacta poesía.

11 de marzo de 1955.

## MARCO VALSECCHI

En lo que se refiere a la materia, podría señalarse en Feito una leve proximidad con las «hautes pates» de Fautrier, que se han dado a conocer no hace mucho en la misma Galería en la que expone ahora Feito. Pero en Feito la inteligencia pide un auxilio más descubierto a su multiforme intuición de una fantasía más móvil y más florida. No quiero tampoco dejar se señalar la grave elegancia de esta finura pictórica que sólo puede derivarse de una íntima

asimilación (que me atrevería a llamar ancestral) de la altísima tradición de la antigua pintura española.

«Tempo». Abril 1959.

## GERALD

Todas las llaves permiten abrir este receptáculo en el que yace el secreto de una obra de la que el propio pintor ha ignorado durante largo tiempo el contenido. Feito, que es un interlocutor cortés y discreto, deja resbalar educadamente algunas de las preguntas que se le hacen: Esta brasa de violencia y de rebelión la reserva para sus telas, cuya fuerza dualista reside en un combate latente entre unos poderes plásticos y otros poderes morales que se oponen en ellas. Al primer golpe de vista se pueden leer ya los contrastes de las grandes superficies lisas y de las concreciones de lava y de tierra, arrojadas sobre un punto de la tela como un acceso de fijación, para decuplar, localizándolo, su poder de fascinación. Desde el principio se constata la lucha de una luz irreprimible a la que las fuerzas de las tinieblas no llegan jamás a vencer, pero que se impone, no obstante, completamente a estas últimas. Cabe percibir también esa dialéctica de blancos y de negros a la que se añade hoy la de los rojos y los negros, colores luciferinos cuyo magnetismo pasional se extiende sobre un simbolismo fundamental de la mitología de los hombres y de los dioses...

\* \* \*

Esta retrospectiva de ocho años jalona una impresionante continuidad creadora, excepcional por su madurez y por su riqueza temática, patente desde las telas racionalistas y elegantes de 1951, donde ya

aparecen, de despojamiento en despojamiento, ciertas crispaciones de la pasta, que anuncia los juegos de materia mediante los cuales Feito afirmará más tarde su estilo definitivo.

Hoy, en la perspectiva del período real de los rojos, hay una nueva dinámica que parece surgir de este equilibrio frágil, en el que Feito entretenía, desde hace varios años, la luz y la noche, la materia y el espacio. La costra de lava de sus masas estalla y un trance vibratorio trastorna la impasibilidad de los fondos. En las aguadas especialmente, en las que la existencia de los realces no se discute nunca, hay un temblor rítmico que anuncia los cataclismos que siguen a las eras mudas en las que las fuerzas yacen en sus matrices, en las que los dioses se hallan adormecidos y en las que el universo escucha.

Feito ha sobrepasado las seducciones de un manierismo siempre posible, incluso entre los mejores. Algunos pensaban verlo sucumbir en él, pero no ha sido así. Sin rupturas espectaculares, sin gestos teatrales, Feito mantiene las riendas de una obra quemadora y dramática, que se impone día a día... al galope.

«Les Annales». Mayo 1961.

RAYMOND COGNAT

*FEITO*

En estos últimos años los españoles se han situado entre los creadores más ardientes de un determinado tipo de abstracción que, debido a su carácter pasional, a su sensualidad y a su explotación instintiva de los efectos de materia, le exige a lo in-forme un extraño poderío.

Feito es uno de los maestros que han sabido traducir mejor esta extraña pasión. Sus últimas pinturas alcanzan así un indiscutible poder. Las grandes manchas rojas, ceñidas de marrones, atravesadas de empastes negros, irradian, estallan como hogares incendiados. Dramáticos y suntuosos, estos braseros de Feito juegan con la noche. ¿Será preciso ver en este arte otra cosa que esta sensualidad pagana en la que volvemos a encontrar la violencia de los encantamientos salvajes? En un estudio que Pierre Restany consagró a Feito nos demuestra bien el papel esencial de la luz en un arte que se preocupa más por la materia que por la forma y que consigue efectos de un poder sugestivo que me parece bastante inquietante.

«Le Figaro». 4 de abril de 1961.

## JEAN DOMINIQUE REY

Hay en Feito una violencia contenida, una mezcla de sobriedad y de afirmación que es la que le presta a sus obras todo su peso. El fondo es unido, monocromo. La compaginación es discontinua. La violencia interviene solamente en la manera de machar la pasta en anchos sellos, en flores masivas. Hasta aquí el negro y el rojo dominaban como hedereros de la oposición del negro y el blanco. Hoy Feito aborda más francamente el color. El amarillo estalla. Unos fondos malvas realzan otras materias más estridentes. El rojo adquiere su plenitud de valor al rodearse de playas blancas. El verde aparece. El violeta entra en la liza. Desde la compaginación pasamos a una especie de escenificación, válida para cualquier ópera secreta, para cualquier ejecución capital. La tela se agranda menos en virtud de un cambio de formato que por obra y gracia de una

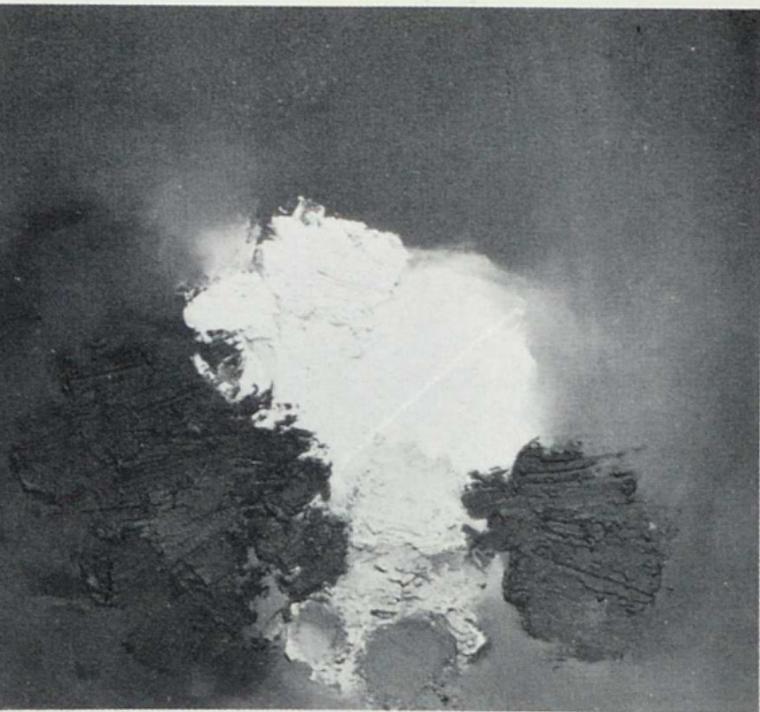


Pintura núm. 169, 1959. 1 × 0,81 metros.  
Colección particular. París.

Pintura núm. 137, 1959.  
1,80 × 1,60 metros.



Pintura núm. 182, 1960. 1,80 × 1,60 metros.

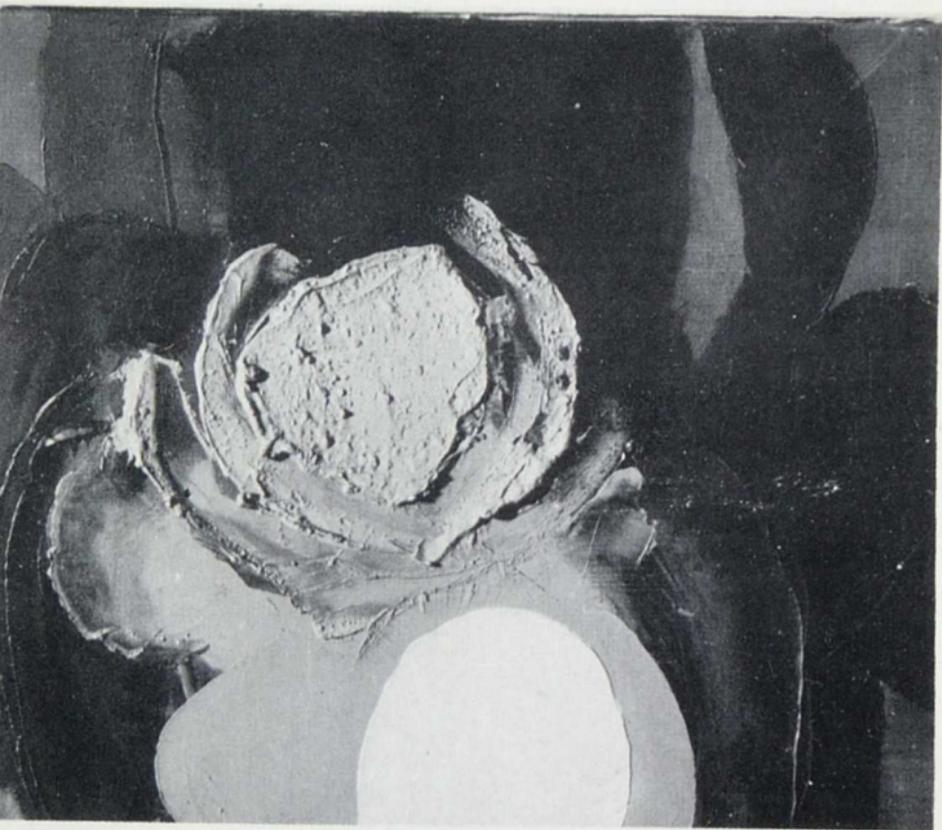


Pintura núm. 230, 1961. 5 F.



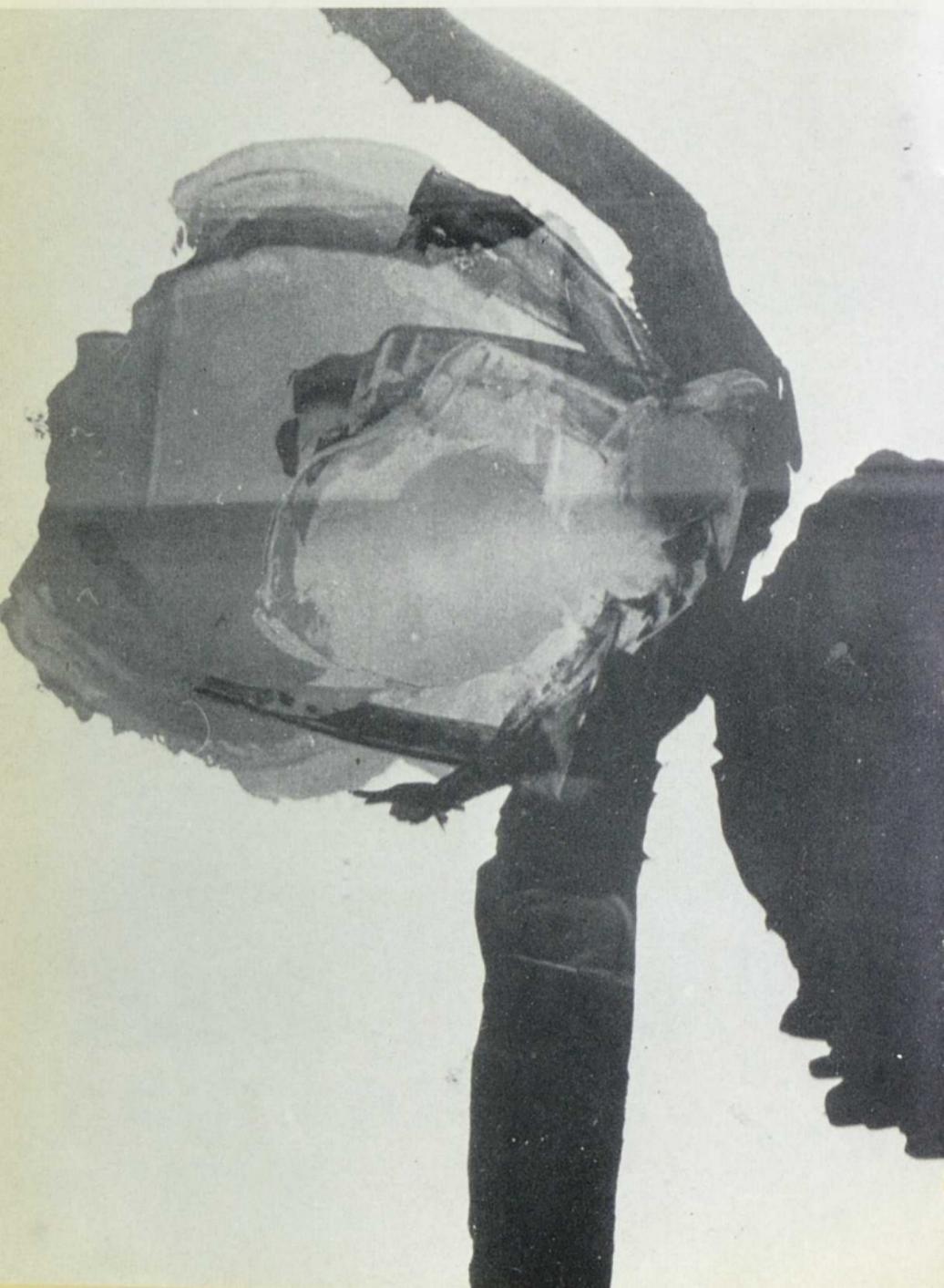
Pintura, 1962. 80 F.  
Colección particular. Bélgica.



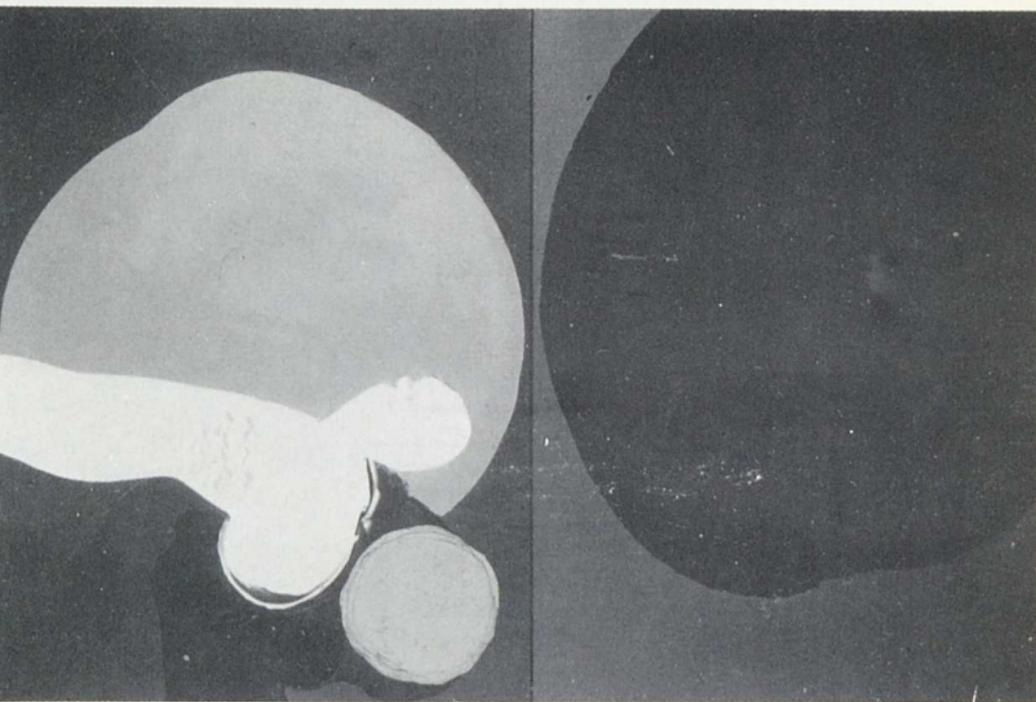


Pintura núm. 519, 1965. 0,79 × 0,75 metros.  
Colección VAN DEN HOVE. Bélgica.

Pintura, 1969.

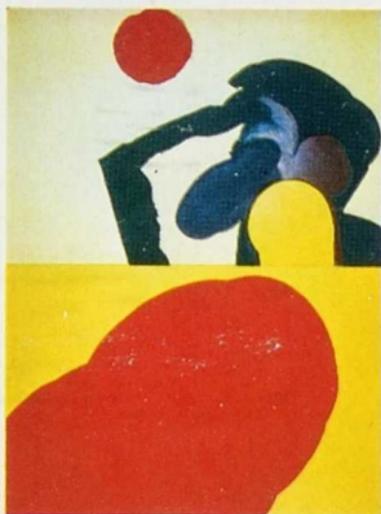


Pintura núm. 716, 1969. 1,46 × 2,28 metros.

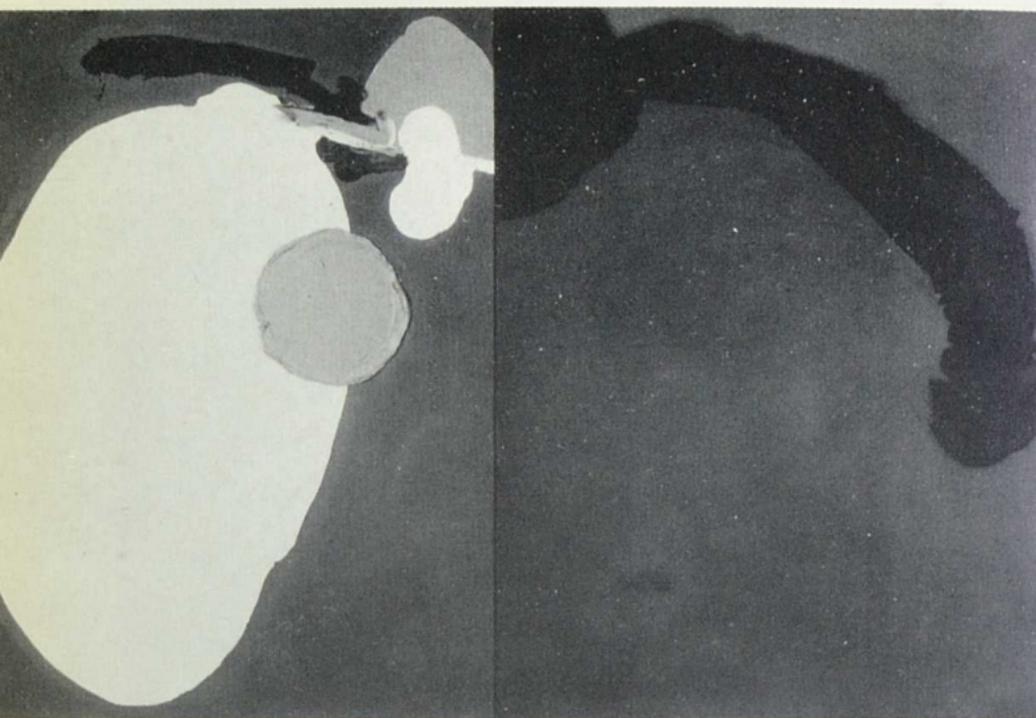




Pintura, 1972.

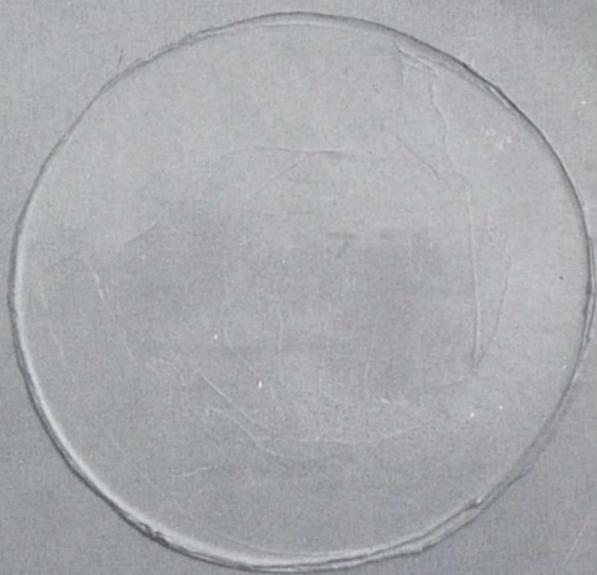


Pintura, 1969.



Pintura núm. 714, 1969.  
1,46 × 2,28 metros.

Pintura, 1968.



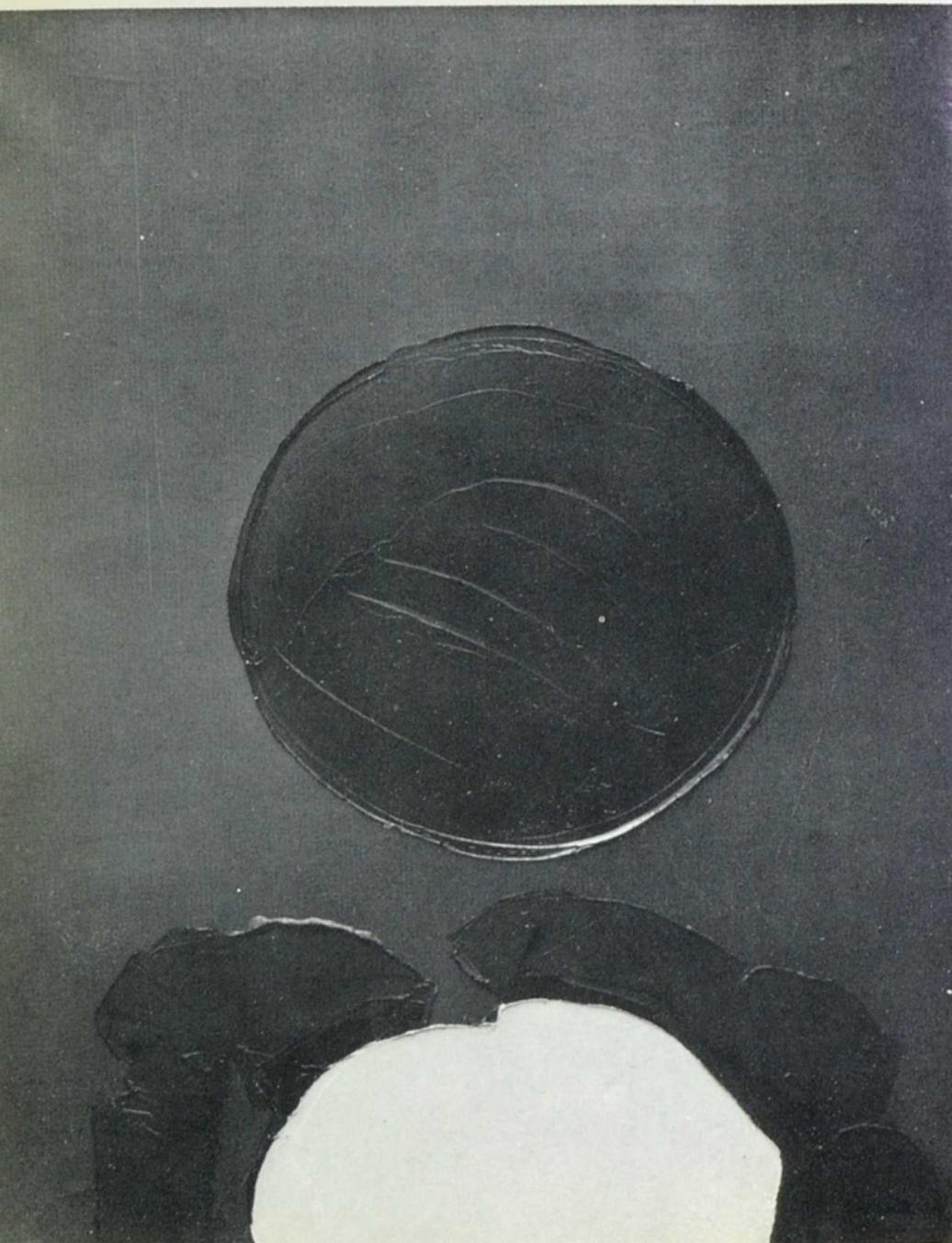


Pintura, 1963.

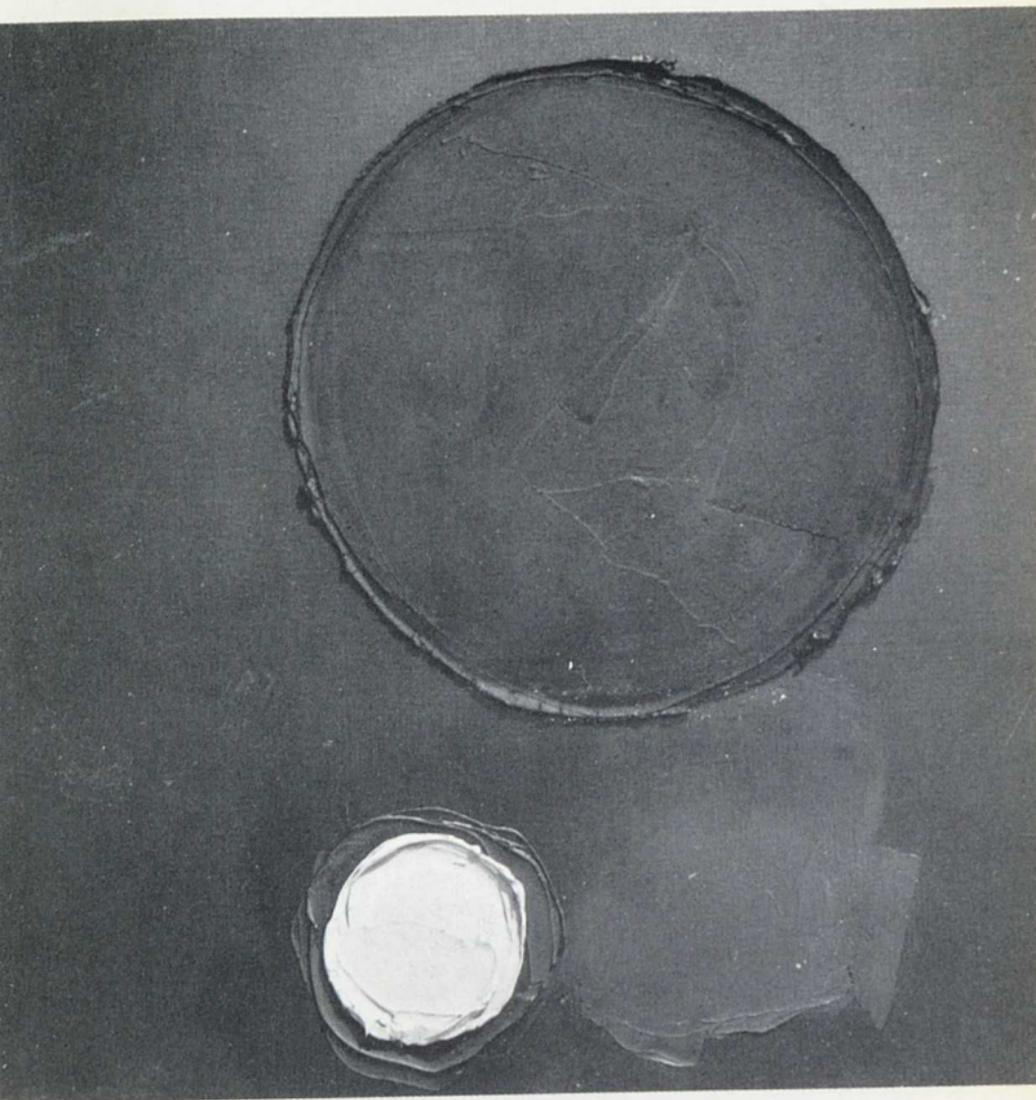
Pintura, 1963.



Pintura núm. 836, 1970.  
1,62 × 1,30 metros.



Pintura núm. 879, 1971. 0,80 × 0,80 metros.  
Colección Nr. Schlesinger. Londres.



Pintura, 1964.



expresión más sostenida y de un poder acrecentado de las formas. Feito parece haber alcanzado hoy su plena madurez.

«Le Jardin des Arts». Diciembre 1965.

C. B.

### *EL GRITO DE FEITO*

Paso a paso desde hace cerca de quince años, ha avanzado Luis Feito desde la elaboración tenue, minuciosa —líneas delgadas verticales, horizontales, arañadas, rascadas sobre la tela en la que trazaba rectángulos, paralelogramos (1953-1954), hasta los grafitos, los signos, los largos trazos paralelos, las huellas semánticas (1955-1956), para llegar a una irradiación, a una captación triunfante, apasionada, enamorada del espacio, para alcanzar, en suma, ese lirismo contenido, pero tan violento a pesar de ello.

Carnal, reblandecida, la pasta brilla, se convierte en blanco, en bola de luz, en flor de pétalos redondeados como frutos, se amalgama en derretimientos perezosos.

Esta quietud no es más que una fachada, porque una fuerza brutal brota, nacida de un contraste entre los fondos monocromos, amarillo ácido, violeta, rojo loco, rojo fuego, y las pinceladas, los espatulados espesos, coloreados y masivos unas veces, negros y nerviosos otras.

Los cuadros son dípticos. A veces uno de estos dípticos permanece virgen. Entonces el choque es todavía más conmovedor. La ruptura entre los dos paneles, lejanía de cortar, de moderar el ritmo, el dinamismo, intensifica su valor, los modula, y el grito de Feito, el golpe, parte rápidamente recibido y muy fuertemente percibido por el espectador.

«La Galerie des Arts». Abril 1970.

## GEORGUES BOUDAILLE

Curiosamente, la pintura de Feito, bajo sus aparentes objetivos, exhala unos relentes de erotismo que tan sólo pueden ser exclusivamente personales. Sus dos características dominantes son a la vez el muralismo que le permite convertir sus obras en suntuosas tapicerías, y una sensualidad que, a través del ojo, alcanza al espectador en lo más profundo de sí mismo. Durante largo tiempo yo he creído descubrir una perspectiva cósmica en la obra de Feito, unos espacios interestelares. Sus primeros períodos se prestaban, en efecto, a esta confusión. Pero más tarde yo he comprendido hasta qué punto las estrellas, los planetas y todo cuanto no es humano le es indiferente.

Luis Feito confronta sin cesar y por su propia voluntad problemas plásticos, problemas de formas, de colores, de soluciones murales. Cuando dichos problemas se apoderan de él, los aborda de frente y logra resolverlos con los medios más despojados que le sea posible. El hombre pasa a través de toda esta confrontación y permanece sensible, obsesionado entonces por la materia en una nueva continuidad y se hace tan discreto como sea posible. Porque si el hombre se mete todo entero dentro de su obra, el mundo y él mismo tienen posibilidades de hallarse en íntimo acuerdo.

«Les Lettres Françaises». 1972.

## JEAN-JACQUES LEVEQUE

Había sido posible saludar en Feito al pintor de la cólera en estado puro. Su gesto absolutamente desprendido de toda preocupación de representación tenía esa franqueza del puñetazo, la violencia del

seísmo, la autoridad del grito. En una materia removida con vehemencia, sugería así un mundo que había alcanzado su paroxismo. El negro, el blanco, el rojo clamaban allí en manchas, en cicatrices, en heridas, con un asombroso furor.

Conservando ritmos propios de su escritura, tales como esta yuxtaposición de largas huellas de su materia removida y con amplios cráteres petrificados incluso dentro de sus manchas, Feito, curiosamente, ha casi dulficado sus objetivos. En sus obras recientes (Galería Arnaud) el éxtasis sucede a la agitación, a la vehemencia. Hay algo de oriental que se ha añadido al hieratismo terrible de los comienzos, a la implacable crudeza del discurso inicial. El formato, al agrandarse y al desdoblarse, permite remarcar bien sus oposiciones de dos registros. Se trata, en efecto, muy frecuentemente de dos telas yuxtapuestas, una de las cuales se halla a menudo cubierta de un simple redondel de contorno voluntariamente suelto sobre un fondo uniforme, en tanto que en la segunda imprime su trazado habitual, subrayado por un amarillo o un rojo insolentes. Se sueña en la sonoridad grave y se oyen repetir, cuando se contemplan estas obras, los ecos lejanos de un gong.

«Nouvelles Litteraires». 12 de marzo de 1972.

## JEAN-JACQUES LEVEQUE

La pintura de Feito responde a exigencias típicas de nuestro tiempo que ha querido sobrepasar a la imagen (o por lo menos desinteresarse de ella) y colocar la pintura al nivel de la emoción más brutal y más espontánea.

Hay también en la pintura de Feito una idea de soledad. Todo ser poderosamente habitado, aunque fuese tan sólo por una idea fija, no es otra cosa

que el ser más solo. El hallarse así tan profundamente alimentado por una fuerza interior es lo que vuelve difíciles los contactos con los otros. Una sabiduría demasiado grande inspira el mutismo. Un amor demasiado apasionado suscita la reserva. Una cólera negra (y que tiene tan bien puesto su nombre) llega a ser, tras un acto de concentración, mucho más comprometida. De igual manera que la luz concentrada por un laser se convierte en más potente y peligrosa, así una cólera contenida, cuando se escapa por un orificio de la conciencia, es todavía más determinada y temible. La soledad es una potencia de libertad en el corazón del desierto.

La pintura de Feito no es letra muerta, no testifica exclusivamente una época, incluso si toma prestados sus instrumentos técnicos. Lo único que verdaderamente testifica es al hombre más comprometido dentro de una totalidad del ser. Todavía más: testimonia toda una cultura, un atavismo, las fuerzas de una raza.

El hispanismo de Feito se halla tan poderosamente anclado en su carácter que su pintura resume, ella sola, todas las condiciones y los datos de este arte tan particularizado dentro de nuestra pintura europea, sujeta a influjos tan diversos.

Pintura mística, si se desea, pero no en el sentido religioso, posee un poder de transmutación, ausente, por ejemplo, en la pintura flamenca, más realista, en la francesa, demasiado cartesiana, o en la italiana, frecuentemente arrebatada por el brío. La pintura alemana, con una proximidad más minuciosa y una mayor inquietud en sus detalles, puede pretender elevarse a dimensiones que confunden bruscamente al pintor con su misión y con su obra. Todo entero, afirmado por ella, confundido a ella, identificándose con ella. La pintura española es un inmenso grito de dolor por encima de los siglos. Desde las llamaradas de El Greco hasta los vértigos de Velázquez; desde

las dolorosas tensiones de Zurbarán hasta los delirios de Goya. Toda esa pintura vibra en un único esfuerzo para sobrepasar sus posibilidades concretas y desmaterializar la materia. Desafío del pintor, lanzado a su arte, corrida sombría. Sangre y voluptuosidad en una luz de infierno.

París, 1972.

## NOTA BIBLIOGRÁFICA

1914 - *El Cristo de la Cruz*, en *El arte de Goya*, de J. G. Sureda, pp. 114-115.

1915 - *El Cristo de la Cruz*, en *El arte de Goya*, de J. G. Sureda, pp. 114-115.

1916 - *El Cristo de la Cruz*, en *El arte de Goya*, de J. G. Sureda, pp. 114-115.

1917 - *El Cristo de la Cruz*, en *El arte de Goya*, de J. G. Sureda, pp. 114-115.

1918 - *El Cristo de la Cruz*, en *El arte de Goya*, de J. G. Sureda, pp. 114-115.

1919 - *El Cristo de la Cruz*, en *El arte de Goya*, de J. G. Sureda, pp. 114-115.

1920 - *El Cristo de la Cruz*, en *El arte de Goya*, de J. G. Sureda, pp. 114-115.



## NOTA BIOGRAFICA

- 1929** Nació el 31 de octubre, en Madrid.
- 1954** Obtiene el título de profesor de Dibujo en la Escuela de San Fernando, de Madrid.  
Es becado por el Ministerio de Educación Nacional de España y por el Gobierno francés.  
Este mismo año obtiene un contrato en exclusiva con la Galería Arnaud, de París, y fija su residencia en esta capital.
- 1962** Se traslada al Japón, donde celebra una exposición personal.

En el decenio siguiente hace abundantes viajes a los más importantes países del mundo con motivo de sus exposiciones individuales.



## EVOLUCION ARTISTICA

- 1953** Termina su último período figurativo y se consolida su primer período abstracto, en el que utiliza abundantes grafismos flotando sobre fondos casi monocromos de inspiración arquitectónica.
- 1955** Los grafismos ceden el paso a líneas discontinuas que se encuentran y entrecruzan movidamente.
- 1956** Máxima simplificación de los grafismos v ordenación geométrica del espacio. Poco más tarde renuncia al grafismo y mantiene la estructura geométrica.
- 1957** Sobre fondos lisos emergen contrastantemente zonas de materia muy concentrada. Utilización casi excluyente del blanco y del negro. Aparición del claro-oscuro.
- 1961** Se mantiene el claro-oscuro, pero la paleta se enriquece espectacularmente con rojos, ne-

- gros, marrones, azules, etc. Aparición de una signografía gestual obtenida con la propia aplicación de la materia al arrastre.
- 1962** Desaparición del claro-oscuro. Ratificación de los ritmos gestuales obtenidos con largos ríos de materia sobre fondos acuchillados.
- 1963** Composición sobre fondos de tela virgen. Contraposición entre las formas de tendencia circular, aunque irregular, y los desgarrados trazos gestuales. Las formas se superponen o se combaten en oposición dramática.
- 1965** Iniciación de un período de color violento, chirriante incluso, pero de nitidez extraordinaria. Utilización preferente de la espátula y poderosa ambición expresionista. En este mismo año inicia Feito la división de la tela en dos partes bien definidas, una de las cuales está constituida por un gigantesco acuchillado monocromo, que sirve de contrapunto a la contigua. Las dos partes se hallan separadas por un largo trazo de materia negra.
- 1966** Como consecuencia de la bipartición anterior, inicia Feito una serie de cuadros dobles, pintados sobre dos bastidores diferentes que enmarca conjuntamente. La superficie de uno de estos dos cuadros es casi siempre monocroma. La materia se hace mucho más tenue que en todas las etapas anteriores.
- 1967-1975** Feito continúa investigando todas las posibilidades de su nueva y original manera de ordenar y de bipartir el campo cromático. Pronto comprende que el verdadero destino de estas obras es el de ser pared, y por eso compone muchas de ellas en grandes formatos y dota a sus formas de recortes muy netos y colores cada vez más nítidos. Promediada la etapa se inicia un nuevo momento sintético

en el que Feito incorpora a su nuevo muralismo todas las conquistas de sus etapas anteriores, en especial las relacionadas con la emotividad de la materia, que vuelve a aplicar ahora a veces en amplísimos acuchillados rotativos de inspiración gestual, pero sin perder en ningún momento su austero sentido de la medida, íntimamente relacionado con su ambición muralista y con su personalísima contribución a la integración de todas las artes en el molde ordenador de la arquitectura.



## EXPOSICIONES MAS IMPORTANTES

### INDIVIDUALES

- 1952** Galería Buchholz, Madrid.
- 1953** Galería Fernando Fe, Madrid.
- 1955** Galería Fernando Fe, Madrid.  
Tiempo Nuevo, Madrid.  
Galería Arnaud, París.
- 1956** Galería Grange, Lyon.
- 1957** Galería Arnaud, París.
- 1958** Galería Arnaud, París.
- 1959** Galería Arnaud, París.  
Galleria Apollinaire, Milán.
- 1960** Grace Borgenicht Gallery, Nueva York.  
Galería Arnaud, París.  
XXX Bienal de Venecia, sala individual en el pabellón español.  
Galería Lorenzelli, Bérgamo.
- 1961** Exposición retrospectiva, pinturas de 1953 a 1961. Galería Arnaud, París.  
Sala individual en la LXVI Exposición de Artistas Finlandeses, organizada por el Suomen Taiteiliaseura, Helsinki, Finlandia.

- 1962 Tokyo Gallery, Tokio.  
Galería Handschin, Basilea.  
Kunstneres Kunsthandel, Copenhagen.
- 1963 Galería Argos, Nantes.  
Ateneo de Madrid.  
World House Gallery.  
Gallerie Camille Hébert, Montreal.  
Galería René Metrás, Barcelona.
- 1964 Gordon Woodside Gallery, Seattle, U. S. A.  
Exposición retrospectiva en el Museo de Hamburgo.  
Galería Arnaud, París.
- 1965 Museo de Tacoma, Washington, U. S. A.  
Gordon Woodside Gallery, San Francisco.  
Galería Arnaud, París.
- 1966 Galería Arnaud, París.  
Galería Grises, Bilbao.  
Museo de La Chaux-de-Fonds, Suiza.
- 1967 Gordon Woodside Gallery, Seattle.
- 1968 Apiaw, Lieja (Bélgica).  
Exposición retrospectiva 1953-1965. Musée de Verviers (Bélgica).  
Galería Arnaud, París.  
Bienal de Venecia (sala personal en el pabellón español).  
Galería Lorenzelli, Bérgamo (Italia).  
Musée d'Art Contemporain, Montreal.
- 1969 Musée de Quebec, Quebec.  
Gordon Woodside Gallery, San Francisco.  
Galleria San Fedele, Milán.  
Galleria d'Arte Martano, Turín.
- 1970 Musée de La Chaux-de-Fonds, Suiza.  
Galería Arnaud, París.  
Sala de Santa Catalina del Ateneo de Madrid.  
Galería Juana Mordó, Madrid.  
Galería Egam, Madrid.
- 1972 Galería Lorenzelli, Bérgamo (Italia).  
The Meridian Gallery, Indianápolis, U. S. A.

- Galería La Pochade, París.  
 The Senning Gallery, Washington, U. S. A.  
**1973** Foster R. White Gallery, Seattle, U. S. A.  
 Galería Gilles Corbeil, Montreal.  
 Galerie Steel, París.  
 Galería Kutter, Luxemburgo.  
 Galería Egam, Madrid.  
**1974** Galería Arnaud, París.

## *EXPOSICIONES COLECTIVAS*

- 1955** Galería Fernando Fe, Madrid.  
 «Abstractos», La Habana.  
 «Der Kreis», Viena.  
 «Divergences 3», Galería Arnaud, París.  
 «Rehabilitation de la gouache», Galería Arnaud, París.  
 Kunsthalle, Mannheim, San Sebastián, Zaragoza y Sevilla.
- 1956** Museo de Amiens, Ginebra.  
 «Pintura española del siglo XX», Londres.  
 «Permanence de l'art». Musée de Picardie, Amiens.  
 Museo de Bellas Artes, La Habana.  
 «Divergences 4», Galería Arnaud, París.  
 Stedelijk Museum, Schiedam.  
 Stedelijk Museum, Amsterdam.  
 «Realités Nouvelles», Bienal Hispanoamericana. Bienal de Arte Mediterráneo. El Cairo, Atenas.
- 1957** «Pentagone», Galería Arnaud, París.  
 «Cinquante ans de peinture abstraite», Galería Creuze, París.  
 «Otro arte», Madrid.  
 «New Talents in Europe», Universidad de Alabama.  
 «Analogies», Galería Arnaud, París.

- «Divergences 5», Galería Arnaud, París.  
 «Realités Nouvelles». «Comparaisons». Bienal de Sao Paulo.  
 X Premio Lissone, Lissone, Italia.
- 1958** «Festival d'art d'avant-garde», Nantes, Francia.  
 «El Paso», Madrid.  
 «Divergences 6», Galería Arnaud, París.  
 Galeria Grange, Lyón.  
 «6 painters from París», Howard Wise Gallery, Cleveland.  
 Zanesville Museum, Cincinnati Museum, Michigan Museum.  
 Danks-Franks Kunst, Copenhagen.  
 «Art du XX<sup>e</sup> siècle», Museo de Charleroi.  
 «Gouaches», Galería Palette, Zurich.  
 «Neo-Ecole de París», Tokyo.  
 «Realités Nouvelles». «Comparaisons». XXIX Bienal de Venecia.
- 1959** «Joven pintura española», Museo de Río de Janeiro, Lisboa.  
 «El Paso», Galería Gaspar, Barcelona.  
 Tooth Gallery, Londres.  
 Galería Silo, Madrid.  
 «La peinture actuelle», Galería Arnaud, París.  
 «Jeune peinture française», Dinamarca.  
 «Trece pintores españoles», Museo de Artes Decorativas, París.  
 Museos de Friburgo, Bale y Munich.  
 «Comparaisons». I<sup>ère</sup> Bienal de París.  
 «Documenta II», Kassel, Alemania.  
 XI Premio Lissone, Lissone, Italia.
- 1960** «Young Spanish Painting», Museum of Modern Art, Nueva York, Washington, Columbus, Cora Gables, San Antonio, Chicago, Nueva Orleans, Toronto, Manchester.  
 «Divergences 7», Museo de Verviers, Lieja, Amberes.

- «New Spanish Paintings», Galería Tooth, Londres.
- «Euro-Kunst», Copenhagen.
- «Antagonismes», Museo de Artes Decorativas, París.
- Bienal de Venecia.
- Ecole de París, Galería Charpentier, París.
- 1961** «Laureats de la I<sup>ère</sup> Bienale de París», Galería La Cloche, París.
- «Peinture espagnole», Musées Royaux de Belgique, Bruselas.
- Exposición itinerante a través de los Estados Unidos organizada por el Museum of Modern Art, Nueva York.
- «Laureados de la XXX Bienal de Venecia», World House Gallery, Nueva York.
- XII Premio Lissone, Lissone, Italia. (Fuera de concurso.)
- Premio Carneggie, Pittsburgh.
- 1962** Pintura española en la Tate Gallery, Londres.
- Carnegie Institute, Pittsburgh.
- Pintura española en la Tooth Gallery, Londres.
- «Treinte-six dessins contemporains», Galería Jacques Massol, París.
- 1963** Galerie Camille Hebert, Montreal.
- «Peintres de l'Ecole de París», Gordon Woodside Gallery, Seattle.
- «Donner a voir», Galería Creuze, París.
- «Arte de hoy en América y España», Madrid.
- «Pintura española», Casa de la Cultura, Caen.
- Bienal de San Pablo.
- Salón de Otoño, París.
- 1964** Galería Argos, Nantes.
- Nouvelle Gallerie Handschin, Basilea.
- Premio Carneggie, Pittsburgh.
- Salón de Otoño, París, Tokyo.
- 1965** Musée de Céret, Francia.
- «Promesses tenues», Musée Galliera, París.

- Festival de la U.N.E.F. en Marsella.  
**1966** Galerie l'Atelier, Toulouse, Francia.  
 Salón de Otoño, París.  
 Galería Lafayette, París.  
 Galeries-Pilotes, Lausana.
- 1967** «Jazz et peinture», Musée Galliera, París.  
 «Jazz et peinture», Antibes, Francia.  
 Fundación Maeght, 1955-1965. Vence, Francia.  
 Salón de Otoño, Tokyo.  
 «Le Feu», Galería Cimaise Bonaparte, París.  
 Exposición de la Galería Arnaud en el Instituto Francés de Colonia, Alemania.  
 «23 peintres de París», Tokyo, Burdeos.  
 Salón de Otoño de París.
- 1968** «Grands et Jeunes», París.  
 Casa de la Cultura de Caen, Francia.  
 «Peintres d'aujourd'hui en Francia», Praga.  
 Bienal de Venecia (sala personal en el pabellón español), Venecia.
- 1969** «Grands et Jeunes d'aujourd'hui», París.  
 Festival de Spoleto.  
 «Veinticinco años de tapices franceses», Musée des Gobelins, París.
- 1970** Pavillon de Francia «Terre des Hommes» (tapices), Montreal.
- 1971** Instituto Francés, Amsterdam.  
 V Bienal Internacional de Tapices, Lausana.
- 1972** Galería Kutter, Luxemburgo.  
 La foire de l'estampe et du multiple. Villeparisis, Francia.  
 «Tapisseries-préludes», Galería La Demeure, París.  
 Galería de Zwarte Panter, Amberes.  
 «Tapisseries Françaises contemporaines», Tournai, Francia.  
 The Forum Gallery, Nueva York.

- 1972-73** «Dix peintres espagnols de Paris». Exposición itinerante en Francia.
- 1973** Casa de la Cultura. Avignon, Francia.  
Biennale de la gravure, Ljubljana, Yugoslavia.  
Galería Gilles Corbeil, Montreal.  
Galería Sansui, Tokyo.  
Galería Le Dolmen, París.
- 1973-74** «Art 73». Exposición itinerante. Sevilla, Zaragoza, Barcelona, Bilbao, Londres, París, Zurich, Roma y Madrid.



## PREMIOS MAS IMPORTANTES

- 1956** Bienal de Arte Mediterráneo.  
El Cairo. Atenas.
- 1959** Premio de la U.M.A.M. en la  
Bienal de París.  
Premio Lissone. Lissone, Italia.
- 1960** Premio David Bright en la Bie-  
nal de Venecia.



## BIBLIOGRAFIA BASICA

- MICHEL SEUPHOR: «Dictionnaire de la Peinture Abstraite», 1957.
- GEORGES BOUDAILLE: «Cimaise», serie V, núm. 4, 1958.
- HERTA WESCHER: «Quadrum», número 6, 1959.
- SODEBERG: «Cahiers du Musée de Poche», 1959.
- PIERRE RESTANY: «Art International», vol. III, núm. 2, 1959.
- «Vita», núm. 19, 1959.
- «Cimaise», núms. 45-46, 1959.
- «Luis Feito, Le Lyrisme Castillan et la Tradition Mystique», 100 páginas, numerosas reproducciones. J. R. Arnaud editor, 1959.
- VALSECCHI: «Tempo», XXI año, número 5, 1959.
- MICHEL RAGON: «XX siecle», abril 1960.
- FRANCOIS MATHEY: «Luis Feito». *Cimaise*, núm. 50, 1960.
- G. GASSIOT TALABOT: «Les annales», mayo 1961.
- «La Revue des Voyages». «Retrospectives», núm. 41, 1961.
- CARLOS AREAN: «Veinte años de

- pintura de vanguardia en España». Editora Nacional. Madrid, 1961.
- Capítulo «El Arte en España y Portugal durante el siglo actual», en *El arte y el hombre*, de René Huyghe. Traducción española de Luis Monreal. Editorial Planeta. Barcelona, 1967.
  - «Comprender la pintura». Editorial Teide. Barcelona, 1969.
  - «Feito». Un volumen. Cuadernos de Arte de Publicaciones Españolas. Madrid, 1970.
  - «Arte joven en España». Publicaciones Españolas. Madrid, 1971.
  - «Treinta años de arte español». Ediciones Guadarrama. Madrid, 1972.
  - «Cinco momentos en cien años de arte español». Organización Sala Editorial. Madrid, 1973.
- CASTRO ARINES, F. A. VIALLET y CARLOS AREAN: «Luis Feito». Un volumen. Numerosas reproducciones en negro y color. Cuadernos de Arte. Publicaciones Españolas. Madrid, 1963. Distribuido en Francia por Galería Arnaud, París.
- G. GASSIOT-TALABOT, JEAN GALLANCHER y DR. GUIBAL: «Analyse spectrale d'un peintre». *Aujourd'hui*, núm. 47. Octubre 1964.
- G. GASSIOT-TALABOT: «Les peintres célèbres». Mazenod editor. 1964.
- RENE HUYGHE: «L'art et le Monde Moderne». Editorial Larousse.
- «Art since 1945».
- MICHEL RAGON: «25 ans d'art Vivant», 1969.
- Enciclopedia Universal Espasa Calpe.
  - «Encyclopedie». Editorial Bordas.
  - «L'Art Abstrait». Editorial Maeght.
  - «Les Muses». 1971.
- M. A. LEVIN, BOUDAILLE, RESTANY, F. MATHEY, F. A. VIALLET y G. TALABOT: «Feito, monographie». 1968. Editorial Arnaud.
- J. J. LEVEQUE; «Vie des Arts».

## INDICE

EL PINTOR . . . . .	7
OBRA . . . . .	29
EL PINTOR ANTE LA CRÍTICA . . . . .	43
LÁMINAS . . . . .	49
NOTA BIOGRÁFICA . . . . .	71
EVOLUCIÓN ARTÍSTICA . . . . .	73
EXPOSICIONES MÁS IMPORTANTES . . . . .	77
PREMIOS MÁS IMPORTANTES . . . . .	85
BIBLIOGRAFÍA BÁSICA . . . . .	87



## INDICE DE LAMINAS

Pintura núm. 169, 1959. 1 × 0,81. Colección particular. París

Pintura núm. 137, 1959. 1,80 × 1,60 metros

Pintura núm. 182, 1960. 1,80 × 1,60 metros

Pintura núm. 230, 1961. 5 F

Pintura, 1962. 80 F. Colección particular. Bélgica

Pintura núm. 519, 1965. 0,79 × 0,75 metros. Colección  
Van den Hove. Bélgica

Pintura, 1969

Pintura núm. 716, 1969. 1,46 × 2,28 metros

Pintura, 1972

Pintura, 1969

Pintura núm. 714, 1969. 1,46 × 2,28 metros

Pintura, 1968.

Pintura, 1963

Pintura, 1963

Pintura núm. 836, 1970. 1,62 × 1,30 metros

Pintura núm. 879, 1971. 0,80 × 80 metros. Colección  
Nr. Schlesinger. Londres

Pintura, 1964



## «Artistas Españoles Contemporáneos»

- 1/ **Joaquín Rodrigo**, por Federico Sopeña.
- 2/ **Ortega Muñoz**, por Antonio Manuel Campoy.
- 3/ **José Lloréns**, por Salvador Aldana.
- 4/ **Argenta**, por Antonio Fernández Cid.
- 5/ **Chillida**, por Luis Figuerola-Ferretti.
- 6/ **Luis de Pablo**, por Tomás Marco.
- 7/ **Victoriano Mhcho**, por Fernando Mon.
- 8/ **Pablo Serrano**, por Julián Gallego.
- 9/ **Francisco Mateos**, por Manuel García-Viño.
- 10/ **Guinovart**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 11/ **Villaseñor**, por Fernando Ponce.
- 12/ **Manuel Rivera**, por Cirilo Popovici.
- 13/ **Barjola**, por Joaquín de la Punete.
- 14/ **Julio González**, por Vicente Aguilera Cerni.
- 15/ **Pepi Sánchez**, por Vintila Horia.
- 16/ **Tharrats**, por Carlos Areán.
- 17/ **Oscar Domínguez**, por Eduardo Westerdahl.
- 18/ **Zabaleta**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 19/ **Failde**, por Luis Trabazo.
- 20/ **Miró**, por José Corredor Matheos.
- 21/ **Chirino**, por Manuel Conde.
- 22/ **Dalí**, por Antonio Fernández Molina.
- 23/ **Gaudí**, por Juan Bergós Massó.
- 24/ **Tapies**, por Sebastián Gasch.
- 25/ **Antonio Fernández Alba**, por Santiago Amón.
- 26/ **Benjamín Palencia**, por Ramón Faraldo.
- 27/ **Amadeo Gabino**, por Antonio García-Tizón.
- 28/ **Fernando Higuera**, por José de Castro Arines.
- 29/ **Miguel Fisac**, por Daniel Fullaondo.
- 30/ **Antoni Cumella**, por Román Vallés.
- 31/ **Millares**, por Carlos Areán.
- 32/ **Alvaro Delgado**, por Raúl Chávarri.
- 33/ **Carlos Maside**, por Fernando Mon.
- 34/ **Cristóbal Halffter**, por Tomás Marco.
- 35/ **Eusebio Sempere**, por Cirilo Popovici.
- 36/ **Cirilo Martínez Novillo**, por Diego Jesús Jiménez.
- 37/ **José María de Labra**, por Raúl Chávarri.
- 38/ **Gutiérrez Soto**, por Miguel Angel Baldellou.
- 39/ **Arcadio Blasco**, por Manuel García-Viño.
- 40/ **Francisco Lozano**, por Rodrigo Rubio.
- 41/ **Plácido Fleitas**, por Lázaro Santana.
- 42/ **Joaquín Vaquero**, por Ramón Solls.
- 43/ **Vaquero Turcios**, por José Gerardo Manrique de Lara.
- 44/ **Prieto Nespereira**, por Carlos Areán.
- 45/ **Román Villés**, por Juan Eduardo Cirlot.
- 46/ **Cristino de Vera**, por Joaquín de la Punete.
- 47/ **Solana**, por Rafael Flórez.
- 48/ **Rafael Echaide y César Ortiz Echagüe**, por Luis Núñez Ladeveze.
- 49/ **Subirachs**, por Daniel Giral-Miracle.
- 50/ **Juan Romero**, por Rafael Gómez Pérez.
- 51/ **Eduardo Sanz**, por Vicente Aguilera Cerni.

- 52/ **Augusto Puig**, por Antonio Fernández Molina.  
 53/ **Genaro Lahuerta**, por A. M. Campoy.  
 54/ **Pedro González**, por Lázaro Santana.  
 55/ **José Planes Peñálvez**, por Luis Núñez Ladeveze.  
 56/ **Oscar Esplá**, por Antonio Iglesias.  
 57/ **Fernando Delapuenta**, por José Vázquez-Dodero.  
 58/ **Manuel Alcorlo**, por Jaime Boneu.  
 59/ **Cardona Torrandell**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.  
 60/ **Zacarías González**, por Luis Sastre.  
 61/ **Vicente Vela**, por Raúl Chávarri.  
 62/ **Pancho Cossio**, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.  
 63/ **Begoña Izquierdo**, por Adolfo Castaño.  
 64/ **Ferrant**, por José Romero Escassi.  
 65/ **Andrés Segovia**, por Carlos Usillos Piñeiro.  
 66/ **Isabel Villar**, por Josep Meliá.  
 67/ **Amador**, por José María Iglesias Rubio.  
 68/ **María Victoria de la Fuente**, por Manuel García-Viñó.  
 69/ **Julio de Pablo**, por Antonio Martínez Cerezo.  
 70/ **Canogar**, por Antonio García-Tizón.  
 71/ **Piñole**, por Jesús Baretini.  
 72/ **Joan Punc**, por José Corredor Matheos.  
 73/ **Elena Lucas**, por Carlos Areán.  
 74/ **Tomás Marco**, por Carlos Gómez Amat.  
 75/ **Juan Garcés**, por Luis López Anglada.  
 76/ **Antonio Povedano**, por Luis Jiménez Martos.  
 77/ **Antonio Padrón**, por Lázaro Santana.  
 78/ **Mateo Hernández**, por Gabriel Hernández González.  
 79/ **Joan Brotat**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.  
 80/ **José Caballero**, por Raúl Chávarri.  
 81/ **Ceferino**, por José María Iglesias.  
 82/ **Vento**, por Fernando Mon.  
 83/ **Vela Zanetti**, por Luis Sastre.  
 84/ **Camín**, por Miguel Logroño.  
 85/ **Lucio Muñoz**, por Santiago Amón.  
 86/ **Antonio Suárez**, por Manuel García-Viñó.  
 87/ **Francisco Arias**, por Julián Castedo Moya.  
 88/ **Guijarro**, por José F. Arroyo.  
 89/ **Rafael Pellicer**, por A. M. Campoy.  
 90/ **Molina Sánchez**, por Antonio Martínez Cerezo.  
 91/ **M.<sup>a</sup> Antonia Dans**, por Juby Bustamante.  
 92/ **Redondela**, por L. López Anglada.  
 93/ **Fornells Plá**, por Ramón Faralzo.  
 94/ **Carpe**, por Gaspar Gómez de la Serna.  
 95/ **Raba**, por Arturo Villar.  
 96/ **Orlando Pelayo**, por M.<sup>a</sup> Fortunata Prieto Barral.  
 97/ **José Sancha**, por Diego Jesús Jiménez.  
 98/ **Feito**, por Carlos Areán.

Director de la colección:

**Amalio García-Arias González**

*Esta monografía sobre la vida y la obra de FEITO, se acabó de imprimir en Alcobendas (Madrid), en los Talleres Gráficos RUAN, S. A.*





exposiciones y se le han dedicado a su obra abundantes críticas en todos los idiomas, hasta el punto de que es en la actualidad uno de los tres pintores no imitativos españoles que cuenta con una más amplia y rica bibliografía internacional.

Carlos Areán, autor de esta monografía, fue galardonado en 1969 con el Premio Nacional de Literatura y posee también, entre otros preciados galardones, el Premio Internacional de Poesía Ibérica (1955), el Antón de Centenera en la I Bienal de Poesía de Zamora (1972) y el Camón Aznar, de la Sección Española de la AICA (1973). Ha publicado hasta ahora treinta libros, entre los que destacan los de Filosofía de la Historia («Cultura Autóctona Hispana», «Teoría del Gótico», etc.), en los que expone su punto de vista personal sobre la evolución interna de las diversas culturas. Ha publicado también varias obras de Historia del Arte y ejerce habitualmente la crítica en abundantes publicaciones periódicas nacionales y extranjeras. En 1974 fue nombrado director del Museo Español de Arte Contemporáneo.

**SERIE PINTORES**

